

VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 172 ABBILDUNGEN







KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

- Bd. I: RAFFAEL
- „ II: REMBRANDT (I. Gemälde)
- „ III: TIZIAN
- „ IV: DÜRER
- „ V: RUBENS
- „ VI: VELAZQUEZ
- „ VII: MICHELANGELO
- „ VIII: REMBRANDT (II. Radierungen)
- „ IX: SCHWIND
- „ X: CORREGGIO
- „ XI: DONATELLO
- „ XII: UHDE

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART

VELAZQUEZ

KLASSIKER DER KUNST
IN GESAMTAUSGABEN

SECHSTER BAND

VELAZQUEZ

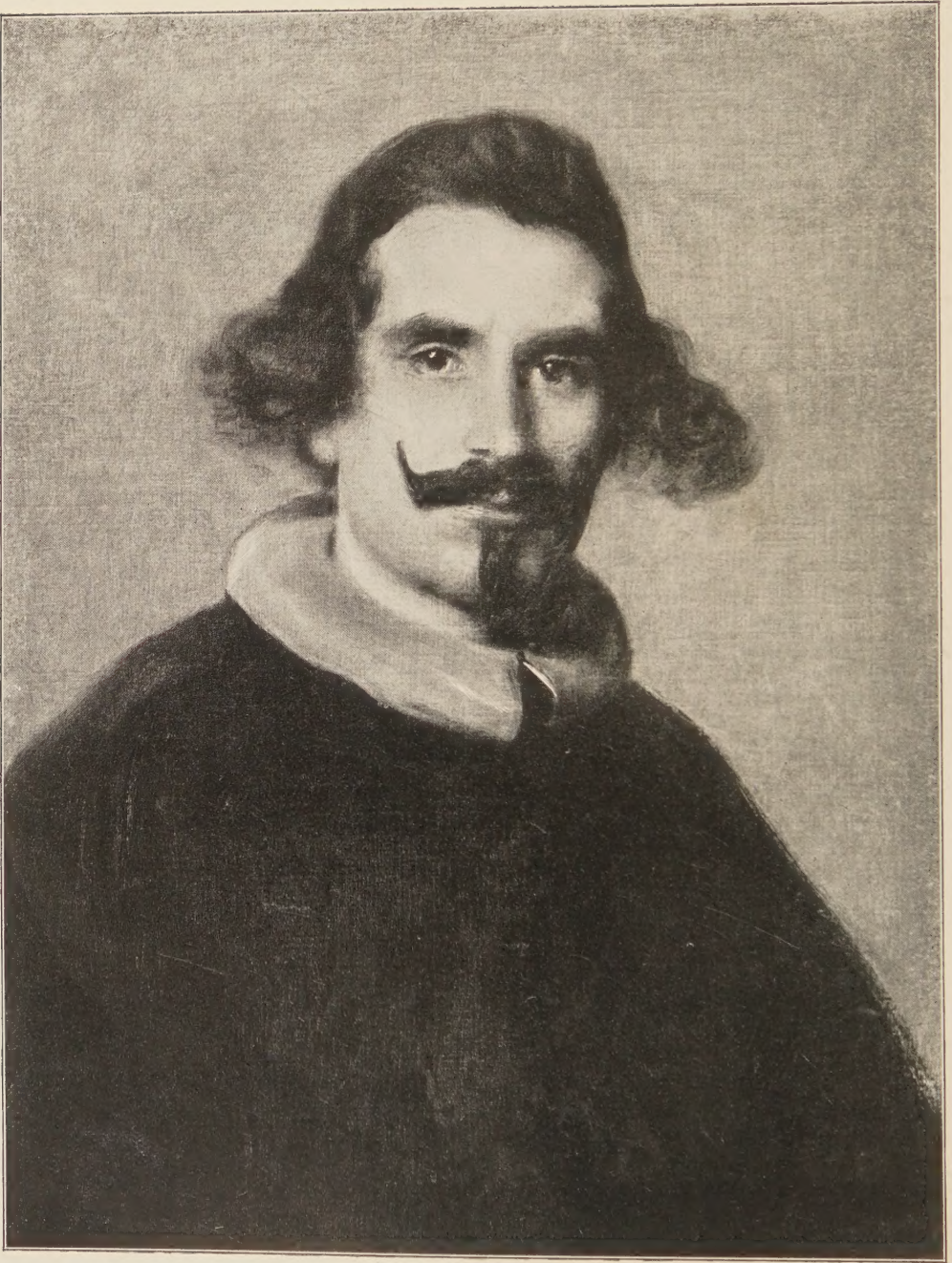
STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1908



Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/bwb_P9-AKE-808



Rom, Pinakothek des Capitols

H. 0,63, B. 0,47

Selbstbildnis des Velazquez

Portrait of the painter himself

Um 1630

Portrait de l'artiste

VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 172 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

WALTER GENSEL

ZWEITE AUFLAGE

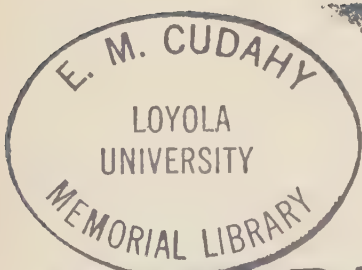


STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1908

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert
numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunst-
druckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen
Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark



WITHDRAWN

VELAZQUEZ

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST



On allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen. Fünf oder sechs eigentlich religiöse Bilder, eine Darstellung aus dem Alten Testament, ein paar Mythologien, ein einziges großes Historienbild und eine mitten aus dem Leben gegriffene Szene, endlich ein paar Landschaften und Jagdbilder -- alles übrige sind Bildnisse, und obendrein Bildnisse von Personen, die uns wenig sympathisch sind oder von denen wir so gut wie nichts wissen. Und doch bedürfen wiederum die Abbildungen nach keinem andern Meister so sehr der Erläuterung. Denn keines andern Vorzüge kommen in Schwarz und Weiß so wenig zu ihrem Recht.

Die Ehrfurcht, die bei uns von allen dem Namen Velazquez gezollt wird, hat beinah etwas Unbegreifliches. Wir besitzen in Deutschland Hauptwerke von Tizian und Correggio, von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt. Wir nennen die Sixtina unser. Und es gibt kaum mehr einen Gebildeten, der sich nicht rühmen könnte, wenigstens bis Florenz gedrungen zu sein. Ganz anders steht es bei dem großen Spanier. Der Berliner Katalog weist ein halbes Dutzend Bilder unter seinem Namen auf, aber kaum eins wird allgemein als ganz eigenhändig anerkannt. Dresden besitzt zwei vortreffliche Bildnisse, die aber von den farbigen Reizen seiner Hauptwerke nichts ahnen lassen und überdies unter der Fülle italienischer und niederländischer Meisterwerke kaum beachtet werden. Aehnlich steht es in München und Frankfurt. Viele mögen die Werke in Wien, Paris und London gesehen haben. Aber auch hier wird noch so viel über Echtheit und Unechtheit oder Zutaten von fremder Hand gestritten, daß der Besucher mehr durch Fragezeichen verwirrt als wirklich unterrichtet wird. Und selbst wenn man die unzweifelhaften Werke aus allen diesen Städten zusammenfaßte, wieviel Lücken blieben auch dann noch in dem Bilde! Trotzdem wird jeder Velazquez mitnennen, wenn er nach den größten Malern gefragt wird. Viel mag hier die Autorität Karl Justis mitwirken, der dem Meister eins der großartigsten Bücher der neueren Kunstgeschichte gewidmet hat, viel die enthusiastischen Berichte der Madridfahrer, viel aber auch die Entwicklung der modernen Kunst. Fragt man unsre Maler, woher sie den breiten und doch lockeren Pinselstrich, die vornehmen kühlen Harmonien haben, immer wird Velazquez genannt. Freilich haben sie seine Art oft übertrieben und noch öfter mißverstanden.

Wer Velazquez kennen will, muß Madrid sehen. Nicht nur, weil sich dort fast alle seine Hauptwerke befinden, sondern weil aus der ganzen Umgebung seine Art

erst verständlich wird. Kastilien ist kein Land von südlichem Gepräge, wenn es auch unter dem Breitengrade von Neapel liegt. Ein kahles Hochplateau fast ohne Baum und Strauch, über das lange Monate hindurch raue Winde vom Guadarramagebirge her wehen, während die Sommerhitze fast noch unerträglicher wirkt als in den heißesten Gegenden Italiens, das ist die Umgegend von Madrid. Nicht an Orangen und Palmen, nicht an ein ewig vergnügtes Völkchen darf man denken. Ernst und herbe ist die Landschaft, ernst und fast mürrisch, dabei zum großen Teil von einem dünkelfhaften Hochmut beseelt, der sie nichts lernen und nichts vergessen läßt, sind ihre Bewohner.

Die Heimat unsers Meisters ist allerdings nicht Madrid, sondern Sevilla, die Hauptstadt Andalusiens, die sich damals als Vermittlerin des Handelsverkehrs zwischen der Alten und Neuen Welt zu einem der reichsten Orte Europas aufgeschwungen, dabei aber ihren halborientalischen Charakter nicht eingebüßt hatte. Hier wurde er am 6. Juni 1599, der Sitte gemäß vermutlich nur wenige Tage nach der Geburt, getauft und erhielt den Namen Diego. Sein Vater, Juan Rodriguez de Silva, entstammte angeblich einem alten portugiesischen Adelsgeschlecht; der Name Velazquez, den er wie üblich mit dem Vatersnamen zusammen führte, gehörte seiner Mutter Geronima zu, deren Familie ebenfalls zum niederen Adel gezählt wurde. Nachdem er eine Zeitlang die lateinische Schule besucht hatte, wo „seine Schulhefte ihm schon als Skizzenbücher dienten“, wurde er als etwa dreizehnjähriger Knabe zu Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, in dem die Spanier wegen seiner großzügigen und energischen, im Alter beinah wilden Zeichnung und Malerei den Befreier von der Gebundenheit ihrer älteren Kunst und den Begründer der eigentlichen spanischen Schule feiern. Wie er aber als Menschenfeind und unverträglicher Charakter fast alle seine Schüler und selbst seine Söhne von sich stieß, so konnte er auch den jungen Velazquez nicht lange fesseln. Schon nach einem Jahre ging dieser zu dem sanften Pacheco über, der ihn bald zärtlich in sein Herz schloß und dessen Schwiegersohn er später werden sollte. Pacheco, ein Schüler von Luis Fernandez, der wiederum ein blasser Nachahmer der Raffaelschule war, schuf matte cinquecentistische Historien und verdankt seinen Ruhm eigentlich nur seiner „Arte de la Pintura“. Aber er war ein feingebildeter, lebenswürdiger Herr, der seinen Schülern eine gute Grundlage zu geben wußte und im übrigen die Entwicklung ihrer Individualität nicht zu hemmen suchte. Seiner Schulung hat es unser Meister zu danken, daß seine Bilder bei der freiesten malerischen Behandlung nie die zeichnerische Sicherheit vermissen lassen.

Es ist wunderbar, daß dieselbe Stadt in derselben Zeit zwei strahlende Malererscheinungen hervorgebracht hat, die fast Gegenpole am Kunsthimmel bedeuten, den Maler der verzückten, weltentrückten Madonnen, Murillo, und den ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Velazquez. Allerdings hat ja Murillo neben seinen Immakulaten auch Gassenbuben gemalt, aber so treu ihre Haltung und selbst der Schmutz ihrer Hände und Füße wiedergegeben sind, durch die Behandlung des Lichtes und der Farbe werden sie doch in eine ideale Sphäre gerückt, und überdies fehlt fast nie ein humorvoller anekdotischer Zug. Velazquez dagegen ging mit fast nüchterner Sachlichkeit der Natur zu Leibe. Er hat alles aus dem dargestellten Gegenstand herausgeholt, aber selten etwas von seiner Seele hineingelegt.

Es ist erstaunlich, wie schnurgerade und unbeirrbar der Meister seinen Weg gegangen ist. Von seinen frühesten Porträtzzeichnungen scheint nichts erhalten zu sein. Dagegen besitzen wir von ihm eine Anzahl Küchenstücke (Bodegones), wie sie von den Niederländern schon fünfzig Jahre vorher gemalt worden waren. Was bei diesen Bildern im Gegensatz zu seinen späteren Werken zunächst auffällt, ist der Mangel an

Leben und Bewegung. Die Haltung der Figuren hat etwas Versteinertes, sie harren geduldig in der Stellung aus, in die sie der Maler gebracht hat. Der Wasserverkäufer (S. 7), die Köchin (S. 4) machen nicht den Eindruck von Momentaufnahmen, sondern von lebenden Bildern. Befremdend ist ferner die sehr dunkle Färbung und die starke Schattenwirkung. Der junge Künstler zeigt sich als ein echter Tenebroso. Vielleicht aber erklärt sich dies nicht aus der Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern durch die schlechte Beleuchtung seines Ateliers, in das das Tageslicht nur durch ein hochgelegenes kleines Fenster zwischen dicken Mauern einfiel. Die Malerei ist hart und schwerflüssig, der Auftrag zumal in den Lichtpartien sehr pastos. Aber wie untrüglich sieht das Auge und wie treu übersetzt die Hand das Gesehene! Die Wasserkrüge beim Aguador, einem damals in Sevilla allgemein bekannten Korsen, die Eier und Küchengeräte der Köchin sind neben die besten Stilleben aller Zeiten zu stellen. Außer diesen beiden Werken werden jetzt vor allen noch zwei ziemlich allgemein als echt angesehen: die beiden armen jungen Männer, von denen der eine eine Schale zum Munde führt, während der andre über dem Tische eingenickt ist, auf dem noch die Reste ihres höchst frugalen Mahles zu sehen sind (S. 3), und das Frühstück in der Petersburger Galerie (S. 1). Ein technisch noch unbeholfenes, also wohl noch früher anzusetzendes Bild (S. 2) ist kürzlich für die Berliner Galerie erworben worden, ein längere Zeit verschollen gewesenes, „Der Winzerbursche (S. 6), jetzt in London wieder aufgetaucht.

Dieselben starken Kontraste von Licht und Schatten und dieselbe erdige Färbung finden wir auch bei den religiösen Bildern dieser Zeit. Zu ihnen führt uns das merkwürdige Bild „Christus bei Martha und Maria“ hinüber, das im Vordergrund eine Küchenszene darstellt, während wir den biblischen Vorgang nur durch eine Oeffnung im Hintergrund erblicken (S. 5). Die alte Frau, die das junge Mädchen auf etwas aufmerksam zu machen scheint, ist dasselbe Modell wie die Eier backende Köchin. Ganz auf dem religiösen Gebiete befinden wir uns bei der „Anbetung der Könige“ in Madrid (S. 11). Hier hat die Kellerbeleuchtung ihren stärksten Grad erreicht. Grell fällt das Licht von links in den gewölbten Raum, der wie der Eingang zu einer Höhle anmutet, auf die Madonna und das ganz in Windeln gewickelte Bambino, für das der Künstler vielleicht sein erstes Töchterchen als Modell benutzt hat. Die Gesichter der Könige erhalten so geradezu etwas Skulpturales. Die Farben bilden den von Pacheco gerühmten Dreiklang Blau, Gelb, Rot, sind aber mannigfaltig nuanciert, durch die Zeit überdies etwas verändert. So steht das Karmin der Maria zu dem Rot des Negers, das Gelb des Kindes zu dem Gelbbraun des Mannes links vorn, das grünliche Hellblau bei diesem zu dem Dunkelblau des Rockes der Maria in eigentümlicher Wechselwirkung. Die Londoner Anbetung (S. 161) wird jetzt ziemlich allgemein dem Zurbaran gegeben, über andre Stücke sind die Meinungen noch geteilt, so besonders über den hl. Petrus in der Höhle (S. 9). Nur noch eine Ruine ist das Bild mit der Madonna und dem hl. Ildefonso im erzbischöflichen Palast zu Sevilla (S. 10). Von Bildnissen aus dieser Zeit kennt man nur den jungen Mann mit der Halskrause in Madrid (S. 12). Da aber von Velazquez jede Figur der religiösen Bilder und Küchenstücke mit voller Aehnlichkeit gemalt worden ist, so hat es ihm an Vorübungen auf dem Gebiete nicht gefehlt, auf dem er später die höchsten Ehren einheimen sollte.

Am 23. April 1618, also im Alter von noch nicht ganz neunzehn Jahren, wurde Velazquez mit Juana de Miranda, der Tochter seines Lehrers, getraut. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung,“ schreibt dieser, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies.“ Zwei Mädchen entsprossen bald der glück-

lichen Ehe. Das Porträt der jungen Frau hat man in der ehemals „Sibylle“ genannten Halbfigur in Madrid mit dem gelben Mantel über dem grauen Kleide finden wollen (S. 19) und in dem Bildnis der Berliner Galerie, das auf der Rückseite ihren Namen in voller Schrift aufweist (S. 54). Einen Einblick in seine Häuslichkeit aus viel späterer Zeit gewinnt man aus dem berühmten Familienbildnis in Wien, das jetzt allgemein dem Schwiegersohne unsers Meisters, Mazo, zugeschrieben wird (S. XIII). Velazquez wurde durch seine frühe Verheiratung nicht zum genügsamen Provinzialen. Schon vorher mögen sich seine sehnsuchtsvollen Blicke nach der Reichshauptstadt, nach dem Hofe mit seinen großen Aufträgen gerichtet haben, und diese Sehnsucht wurde von dem Schwiegervater noch bestärkt. Nicht lange nachdem der jugendliche Philipp IV., von dessen Fähigkeiten sich die ganze Welt viel versprach, 1621 auf den Thron gelangt war, machte sich der Künstler, mit Empfehlungen reichlich ausgerüstet, auf den Weg nach Madrid. Und wenn dieser erste Besuch an und für sich auch nicht sehr ergebnisreich verlaufen war — ein wahrscheinlich verloren gegangenes, mit dem im Prado aufbewahrten (S. 141) wohl nicht identisches Bildnis des Dichters Góngora scheint seine einzige künstlerische Frucht gewesen zu sein —, so muß Velazquez doch manche wertvolle Bekanntschaft angeknüpft und einflußreiche Fürsprecher gewonnen haben. Denn 1623 war es der Günstling und nachmalige allgebietende Minister des Königs, Graf Olivares selbst, der ihn nach Madrid berief. Mit einem Bildnis des aus Sevilla stammenden Geistlichen Fonseca, in dessen Hause er liebenswürdigste Aufnahme gefunden hatte, führte er sich bei Hofe ein, und zwar so vorteilhaft, daß ihm sogleich ein Reiterbild des Königs in Auftrag gegeben wurde. Und schon die erste Studie dazu fand solchen Beifall, daß Olivares ihm erklärte, er solle von nun ab allein den König malen. In einem Brustbild des Prado-Museums, das die ganze Frische der ersten Sitzungen bewahrt hat, glaubt man diese vorbereitende Studie zu erkennen (S. 14), das Reiterbild selbst ist leider nicht erhalten. Das früheste von den noch vorhandenen größeren Bildnissen des Fürsten, der nun bis zu seinem Tode sein häufigstes Modell blieb, zeigt ihn uns in ganzer Figur an einem Tische stehend (S. 15). Es hat einige Zeit später in dem Porträt des Infanten Don Carlos, des Bruders Philipps IV., ein ebenbürtiges Gegenstück gefunden (S. 16). Bei beiden hat der Künstler aus der Not eine Tugend gemacht. Der König hatte, um der überhandnehmenden Verschwendungssucht zu steuern, schon kurz nach seinem Regierungsantritt eine Kleiderordnung erlassen, die eine für die damalige Zeit außerordentliche Einfachheit vorschrieb und unter anderm auch die Spitzenkrause durch einen einfachen gesteiften Kragen ersetzte. Beide Fürsten sind schwarz gekleidet und heben sich von einem grauen Hintergrund ab, der durch eine Teilung in zwei verschiedene Töne etwa in Kniehöhe zwar die Vorstellung von Fußboden und Wand erweckt, uns sonst aber über den Raum im unklaren läßt. Eine Bittschrift in der rechten Hand und ein Tisch bilden beim König, Hut und Handschuhe bei seinem Bruder die einzigen Zutaten. Aber gerade dadurch wird ein Eindruck erzielt, der mit unsern heutigen Begriffen von Vornehmheit aufs schönste übereinstimmt. Eine leichte Wendung nach dem Profil hin und die übermäßig dünne Darstellung der Beine und Füße gibt dazu der Gestalt des Königs einen Zug von Schlankheit, wie er ihm kaum zu eigen gewesen ist. Beide Bilder, das später entstandene des Don Carlos noch mehr als sein Gegenstück, zeigen ungemeine Fortschritte in der Technik des Künstlers. Der Vortrag ist freier und leichter geworden, und in der Lichtbehandlung zeigt sich statt des früheren grellen Schlaglichtes schon etwas von jener späteren Kunst, den Raum ganz mit Licht zu erfüllen und so die Figuren plastisch vom Hintergrunde loszulösen. Ungefähr in die Zeit von Don Carlos ist wahrscheinlich die Halbfigur eines jungen Mannes zu setzen, die die Münchner Galerie bewahrt (S. 18).



Die Familie des Velazquez
Nach dem Gemälde von Juan Bautista Martínez del Mazo im Hofmuseum zu Wien

Schon nach dem ersten Porträt des Königs hatte Velazquez eine Pension von 20 Silberdukaten monatlich erhalten, zu der bald eine jährliche Zulage von weiteren 300 Dukaten und 1626 nochmals eine Zulage von gleicher Höhe hinzukam. Außerdem erhielt er eine Amtswohnung in der Stadt und ein Atelier im Erdgeschoß des Schlosses. Es läßt sich denken, daß dieses rasche Steigen in der Gunst des Herrschers den älteren Hofmalern ein Dorn im Auge war. Da sie der klassizistischen Richtung huldigten, die das Bildnismalen für eine untergeordnete und des wahrhaft großen Künstlers unwürdige Beschäftigung ansah, kann von einer eigentlichen Konkurrenz mit ihnen nicht die Rede sein. Jedenfalls aber müssen ihre boshaften Bemerkungen dem Könige zu Ohren gekommen sein. Es wird erzählt, daß er eines Tags Velazquez zu sich kommen ließ und ihn fragte, ob er in der Tat nur Köpfe zu malen verstünde. Das sei eine Schmeichelei, war die Antwort, denn er kenne keinen, der einen Kopf gut auszuführen vermöchte. Um aber allen weiteren Sticheleien die Spitze abzubreaken, wurde ein Wettbewerb zwischen den Hofmalern angeordnet, für den der König die „Ausreibung der Moriscos“ als Thema bestimmte. Da zwei der Gegner, Carducho und Nardi, Italiener waren, wurden ein Italiener und ein Spanier zu Preisrichtern bestimmt. Beider Urteil fiel zugunsten unsers Meisters aus, der dadurch in seiner Stellung so befestigt wurde, daß der König ihn mit dem Amte eines *Ugier de la cámara*, einer Hofmarschallsstellung niederer Ordnung, betraute. Leider ist das Bild nicht nur selbst verbrannt, sondern auch in keiner einzigen Nachbildung erhalten. Um so wichtiger ist für uns das große Bild des folgenden Jahres (1628), „Bacchus“ oder „Die Trinker“ (*Los Borrachos*) (S. 20).

Nicht um ein antikes Fest mit schwärmenden Bacchanten handelt es sich bei diesem Werke. Es schließt sich vielmehr inhaltlich unmittelbar an die „Bodegonas“ an. Velazquez stellt auch hier Typen aus dem niederen Volke, Soldaten und Bettler, dar, die emsig damit beschäftigt sind, ein Weinglas auszutrinken. Um für ihre gebräunten Gesichter und dunkeln Mäntel einen wirksamen Kontrast zu gewinnen, hat er dann die jugendliche nackte Gestalt mit den vollen Lippen und weichen schwellenden Gliedern zwischen sie gesetzt, die, auf dem Fasse sitzend, den einen Zecher mit einem Kranze aus Weinlaub schmückt. Sie erscheint in der Tat wie eine überirdische Erscheinung zwischen den wüsten Gesellen. Man könnte das Bild als das Meisterstück des jungen Künstlers bezeichnen, das heißt als das Werk, mit dem er sich den Meistertitel errang. Alles an ihm ist vortrefflich. Wunderbar ist es, wie dem Mann alles auf den ersten Wurf gelang! Noch haben wir keinen Akt von ihm kennen gelernt, und hier bei dem ersten ist die Modellierung bereits vollendet. In den andern Figuren aber hat er sich selbst übertroffen. Die Köpfe der beiden Kerle rechts vom Bacchus gehören mit ihrem vergnügten Grinsen, bei dem die Klippe des Widerwärtigen glücklich umschifft ist, zu den unvergeßlichsten Charakterköpfen der Kunstgeschichte. Von einem Ende des Bildes bis zum andern ist nichts vernachlässigt, ist alles mit gleicher Liebe, gleicher Gewissenhaftigkeit, gleicher Kunst behandelt. Aber hier liegen auch die Mängel des Bildes. Es fehlt die Freiheit, die souverän über die Fläche schaltet, Unwichtiges dem Wichtigsten unterordnet. Jede Gestalt ist ein glänzendes „*moreau*“, aber jede scheint für sich Berechtigung zu haben. Und es fehlt die Luft zwischen den Gestalten. Velazquez hat die Figuren im Atelier gruppiert und aufgenommen und hinterher die Landschaft dazu gemalt. Man hat nicht ohne Wert des Bildes etwas beeinträchtigt, so ist es für uns doch unschätzbar als Etappe in dem Entwicklungsgang des Künstlers. Nur ein Maler, der sich in der Jugend mit einer solchen Gewissenhaftigkeit der Durchbildung des einzelnen hin-

gegeben hatte, konnte zu der scheinbar spielenden Leichtigkeit der späteren Werke gelangen.

Die Belohnung für dieses große Bild war die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien und das nötige Geld hierzu. So bodenwüchsig uns seine Kunst erscheint, Velazquez selbst wußte zu genau, wie viel auch die spanische Kunst den Italienern verdankte, um nicht Sehnsucht nach den großen Meistern zu haben. Und diese Sehnsucht war durch Rubens, dem er kurz zuvor bei dessen Anwesenheit in Madrid als Führer gedient hatte, noch bestärkt worden. Am 10. August 1629 schiffte Velazquez sich in Barcelona ein, am 20. August landete er in Genua und eilte sofort nach Venedig. Zu den großen Koloristen, vor allen zu Tintoretto, trieb es ihn natürlich am meisten. Im Anschauen und Kopieren seiner Werke hat er dort die meiste Zeit verbracht. Als ihm dann die kriegerischen Ereignisse einen längeren Aufenthalt in der Lagunenstadt nicht ratsam erscheinen ließen, reiste er über Bologna nach Rom, wo er zuerst im Vatikanischen Palast, dann in der Villa Medici Aufnahme fand.

Hier in den Gärten dieser Villa sind die beiden köstlichen Landschaftsstudien entstanden, die jetzt mit im Velazquez-Saal des Prado hängen (S. 22 u. 23). Wie der Meister jedem Gegenstand, den er malte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, so sind auch diese Landschaften etwas ganz Einziges. Nicht nur in der im besten Sinne impressionistischen Auffassung, die die Dinge lediglich so darstellt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern auch in der Wahrheit der Töne gehen sie weit über das hinaus, was frühere Landschaftler geleistet hatten, und auch über das, was die gleichzeitigen Holländer schufen. Da finden wir nichts von dem braunen Vordergrunde, dem beliebten „repoussoir“ der andern. Die ganzen Bilder erscheinen aus silbrigen und grünen Tönen gewirkt, deren zarte Nuancen zur Darstellung der Luftperspektive völlig genügen. Mit wenigen Pinselstrichen ist die volle Illusion erreicht. Man sieht nichts und doch ist alles da, dieses Wort, das später Corot zugerufen wurde, könnte man schon als Motto über diese köstlichen Bildchen setzen. Das einfachste ist wohl zugleich das schönste. Eine weiße Terrasse, deren Bogendurchgang durch einen Bretterverschlag entstellt ist, nimmt die untere Hälfte ein, darüber erheben sich mächtige dunkle Steineichen und Zypressen, zwischen denen man ein Stück vom Himmel gewahrt. Das andre scheint einen entfernteren Teil derselben Terrasse von der andern Seite darzustellen, aber der dreiteilige Durchgang ist hier in erheblich größerem Maßstabe gegeben und füllt so fast das ganze Bild. Durch ihn hindurch erblickt man eine heitere Landschaft mit Zypressen, Laubbäumen und schimmernden Häuschen. Da sich davor das Laubwerk immergrüner Eichen von beiden Seiten hereinrankt, um sich oben in der Mitte zusammenzuschließen, erhält man den Eindruck doppelter Kulissen. Die beiden wichtigsten Staffagefiguren, ein Edelmann und ein Arbeiter, der ihm Bericht zu erstatten scheint, sind vor die Mittelsäulen gestellt, doch wird durch die Verschiedenheit ihrer Haltung der Eindruck starrer Symmetrie vermieden.

In Rom ist wohl auch das heute noch auf dem Kapitol befindliche Brustbild entstanden, das jetzt allgemein für ein Selbstbildnis des Meisters gehalten wird (siehe das Titelbild). Wahrscheinlich ist es eine Studie zu demjenigen, das Pacheco besaß. Beruete und andre Biographen setzen es wegen seiner „freieren luftigeren Mache“ in eine spätere Zeit, aber gerade bei einer solchen in einer guten Stunde rasch hingeworfenen Skizze erscheint die Vorwegnahme etwas späterer Eigenschaften sehr wohl glaubhaft. Liebenswürdigkeit und Feinheit sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses Kopfes. Seit langem hat man das Traumhafte des Blickes hervorgehoben. Es ist aber wohl nur der Blick eines Mannes, der die Außenwelt lediglich in ihrer malerischen Erscheinung auf sich wirken läßt, statt ihre Einzelheiten ergründen zu wollen.

Die Hauptfrüchte der italienischen Reise aber waren zwei größere Gemälde, die wieder eine wichtige Etappe auf der Lebensreise des Meisters bedeuten. Das eine von ihnen gehört jetzt zu den Hauptwerken des Velazquez-Saals im Prado, während das andre eins von den wenigen bedeutenden Gemälden ist, die in der Gemäldesammlung des Escorial belassen worden sind. Bei der „Schmiede des Vulkan“ (S. 26 u. 27), dem bekannteren der beiden, handelt es sich wieder um Typen aus dem niederen Volke, und wiederum hat die Mythologie als Vorwand für die Darstellung des Nackten dienen müssen. Es ist ein etwas heikles Thema, diese schon von Homer erzählte, dann von Lukian mit behaglicher Breite ausgespinnene Szene, in der der nichts ahnende göttliche Schmied durch den Sonnengott über die Treulosigkeit seiner schönen Gattin aufgeklärt wird. Beugend vor Zorn hält der Wackere in der Bewegung inne, und auch die Gesellen, auf deren Gesichtern sich Staunen und schlecht verhehlte Neugier mischen, sind für einen Moment wie angewurzelt. Während in den Borrachos noch jede Figur für sich hingestellt erscheint, ist hier das Augenblickliche aufs glücklichste getroffen. Und wie viel freier ist die Behandlung des Nackten geworden, wie kühn und sicher sind mit wenigen Strichen die Gesichter und Haare hingesezt, auch, abgesehen von dem Kopfe des Vulkan, der, wie Beruete bemerkt, in späterer Zeit noch einmal übergangen zu sein scheint! Der größte Fortschritt aber zeigt sich in der Behandlung des Lichtes. An die Stelle des kühlen Atelierlichtes mit scharfer Schattenwirkung ist eine höchst verzwickte Beleuchtung getreten: mit dem von vorn einfallenden Tageslicht mischen sich das Schmiedefeuere und der Glanz, der vom Haupte des jugendlichen Apollo ausgeht. Und dieses komplizierte Licht erfüllt den ganzen Raum, ist nicht nur vor, sondern zwischen und hinter den Gestalten. Daß alle toten Gegenstände unübertrefflich gemalt sind, versteht sich von selbst.

„Josephs Rock“ (S. 24 u. 25) kann schon deshalb nicht mit diesem Bilde in Wettbewerb treten, weil er sich in einem äußerst verdorbenen Zustand befindet. Die Natürlichkeit des Vorgangs, der sich in einer leeren, mit Schachbrettfliesten bedeckten Halle abspielt, ist auch hier von jeher bewundert worden. Die vorausgeschickten Hirten zeigen das blutige Gewand dem greisen Patriarchen, der, ein echt jüdischer Typus, erschreckt die Hände emporhebt. Sie sind fast nackt und unverkennbar nach denselben Modellen gemalt wie die Schmiede, vielleicht noch um eine Nuance gemeiner, sicher aber mit derselben künstlerischen Vollendung. Reizend ist das Hündchen, das ihnen entgegenbellt. Im Hintergrunde nahen die Brüder. Durch zwei Fenster gewahrt man einen Garten mit Sträuchern.

Da Philipp IV. von seinem Hofmaler ein Bildnis seiner Lieblingsschwester Maria Anna besitzen wollte, die 1629 mit dem König Ferdinand von Ungarn durch Vollmacht vermählt worden war und die lange verschobene Reise nach der neuen Heimat über Neapel machte, wurde Velazquez am Anfang des Winters 1630 dorthin beordert. Ein Brustbild der Königin von seiner Hand befindet sich im Prado (S. 28). Ihr Bildnis in ganzer Figur in der Berliner Galerie (S. 133) ist kaum ganz eigenhändig. Von Neapel aus scheint der Meister dann die Rückreise nach Madrid angetreten zu haben, wo er Anfang des Jahres 1631 glücklich wieder eintraf.

* *

Die beiden Dezennien zwischen dieser ersten italienischen Reise und dem zweiten römischen Aufenthalt scheinen im Leben unsers Künstlers die glücklichsten gewesen zu sein und sind in seinem Schaffen sicher die fruchtbarsten gewesen. Wieder waren es hauptsächlich Bildnisse, die seine Zeit neben den stetig wachsenden Verpflichtungen seiner Hofämter in Anspruch nahmen. Das Hauptwerk dieser Epoche aber, dasjenige,

dem sich alle übrigen unterzuordnen scheinen, ist ein Historienbild, die „Uebergabe von Breda“ oder „Las Lanzas“, wie es im Volksmunde wegen des im Hintergrunde starrenden Lanzenwaldes bald genannt wurde (S. 47—51). Velazquez malte das Bild für den Salon de los Reinos in Buen Retiro, der schon vorher mit zwölf Darstellungen kriegischer Ereignisse der jüngsten Zeit von sieben andern Meistern geschmückt worden war. Man hat das Bild mit Recht das schönste historische Gemälde aller Zeiten genannt. Leider kann man ihm nach der Abbildung nicht völlig gerecht werden. Nicht nur, daß sie von dem feinen kühlen Kolorit nichts verrät und daß man die köstliche weite Landschaft in ihr kaum zu ahnen vermag. Die Figuren des Vordergrundes erscheinen zu groß und die Hauptpersonen ungebührlich zurückgedrängt. Endlich fallen die aus dem Gemälde heraussehenden Gesichter störend auf. Vor dem Werke selbst, das jetzt die hinterste Seite im Velazquez-Oktogon des Prado einnimmt, so daß es dem eintretenden Besucher sofort entgegenstrahlt, bemerkt man nichts von alledem. Man fühlt sich als Zuschauer unter Zuschauern, gleichberechtigt mit den lebensgroß erscheinenden, eigentlich etwas überlebensgroßen Gestalten links. Und daß unter Zuschauern einzelne sich nach andern umsehen, um mit ihnen einen Blick des Einverständnisses zu wechseln, kann man ja überall beobachten. Jedenfalls wird das Auge sofort auf die mittlere Gruppe gelenkt. Immer wieder ist diese Gruppe in den überschwenglichsten Ausdrücken gefeiert worden, und doch erscheint jedes Lob noch zu gering. Nach monatelanger eiserner Umklammerung war es dem spanischen Feldherrn Spinola gelungen, die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Aber der tapfere Justin von Nassau hatte für sich und seine Holländer die ehrenvollsten Bedingungen errungen. So blieb denn auch der Uebergabe der Schlüssel, diesem schmerzlichsten Augenblick, alles Demütigende fern. Es ist fast die Gebärde eines älteren Kameraden, der den jüngeren zu trösten sucht, mit der der aristokratisch schlanke Spanier seine Hand auf die Schulter des gedrunenen Gegners legt. Mit der Anerkennung der Verdienste des Feindes ehrt sich der Sieger selbst am schönsten. Selten findet das Wort „vornehm“ eine so treffende Verwendung wie hier. Spinola wird dem Maler, der die Ueberfahrt von Barcelona nach Genua auf seinem Schiffe gemacht hatte, selbst von diesem denkwürdigen Ereignisse erzählt haben, das José Leonardo in ganz falscher Auffassung bereits für Buen Retiro gemalt hatte, und so mag die Szene sich mit solcher Lebendigkeit in der Seele des Velazquez aufgebaut haben, daß er mit einer gewissen Berechtigung sich selbst in der rechten Ecke des Bildes als Zuschauer anbringen durfte. Die Farben im einzelnen aufzuzählen würde umständlich sein und doch keinen rechten Begriff zu geben vermögen. Sie sind außerordentlich mannigfaltig: braun, orange, gelb, gold, rosa, grün, blau, aber so herabgestimmt, daß sie sich zur delikatesten und vornehmsten Harmonie vereinen. Ein bläulichgrauer Grundton herrscht vor.

Ein französischer Schriftsteller hat einmal gesagt, daß Velazquez sich ganz hinter seine Bilder verstecke. Er habe alles mit derselben kühlen Objektivität gemalt, so daß man fast zweifeln könne, ob er überhaupt eine Seele gehabt habe. Aber ist der ungemeine Takt — das Wort im höchsten Sinne genommen —, der aus den „Lanzen“ spricht, keine seelische Eigenschaft? Weit tiefer noch enthüllt sich sein Inneres in den beiden religiösen Bildern, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sind, dem „Christus an der Säule“ in London (S. 53) und dem „Kruzifix von San Placido“ (S. 52). So ähnlich der Gegenstand ist, so sind sie doch so verschieden wie nur möglich. Auf dem Londoner Bild ist der Vorgang so naturalistisch aufgefaßt, daß es auf den ersten Blick beinahe befremdet. Die fahle Tagesbeleuchtung, die unschöne Stellung und der muskulöse Körperbau des Heilands, der eher an einen gefesselten Riesen als an den milden Menschensohn erinnert, der Engel, der mehr einer

jungen Frau aus dem Volke als einer überirdischen Erscheinung gleicht, zumal in der Art, wie er sein Kleid aufrafft, das alles wirkt zu diesem Eindruck zusammen. Erst nach und nach erkennt man die tiefe Symbolik des Bildes, sieht man, wie von dem Strahlenkranze um das Haupt Christi ein Strahl sich loslöst und in das Herz des Kindes dringt, das von dem Engel auf den Leidenden hingewiesen wird. Und wenn dann das Auge von dieser rührend kindlichen Erscheinung auf das Haupt des Dulders zurückgleitet und sich nun ganz in seinen Anblick versenkt, dann erkennt man die ganze Kraft des Ausdrucks, den der Künstler in dieses Antlitz gelegt hat, und schließlich wird man so ergriffen, daß die Bedenken, die man zuerst gehabt, fast unbegreiflich erscheinen. Da der Engel eine Familienähnlichkeit mit der Gattin des Künstlers aufweist und die Aehnlichkeit zwischen ihm und dem Kinde auch unverkennbar ist, so ist man auf den Gedanken gekommen, daß Velazquez auf dieser „ersten Unterweisung in der Religion“, wie man das Bild genannt hat, seine 1634 mit dem Maler Mazo vermählte Tochter und sein ältestes Enkelkind verewigt habe. Damit würde ein fester Anhalt für die Datierung gewonnen sein. Eine sichere Gewähr ist aber für diese Vermutung nicht gegeben. Bei dem „Christus am Kreuze“ wissen wir, daß er um das Jahr 1638 für das Nonnenkloster San Placido gemalt worden ist. Hier herrscht die vollste Idealität. Aus undurchdringlichem Schwarz hebt sich der Körper des Heilandes in strahlendem Glanze heraus. Wundervoll ist das Motiv des über die eine Gesichtshälfte herabhängenden Haares, das so einen milden Schleier über den unendlichen Schmerz zu breiten scheint. Alles ist mit größter Naturtreue gegeben, das Kreuz, die Nägel, das aus den Wunden fließende Blut, aber nichts drängt sich brutal hervor. In der Stellung fallen die nebeneinander stehenden, nicht gekreuzten Füße auf. Pacheco hatte entgegen dem vielhundertjährigen Brauche zuerst wieder die Theorie der vier Nägel verfochten. Niemals ist die Gestalt des Gekreuzigten so unmittelbar ergreifend und so unvergeßlich dargestellt worden wie auf diesem Bilde des „seelenlosen“ Spaniers.

Die Bildnisse, die in dieser Zeit entstanden sind, unterscheiden sich nicht unwesentlich von den früheren. Vor allem finden wir jetzt eine große Anzahl Porträts in freier Luft mit starker Betonung des Beiwerks und des landschaftlichen Hintergrundes, aber auch bei den im Innenraum stehenden werden die Kleidung und das Milieu jetzt stärker betont. An erster Stelle steht hier das Bildnis Philipps IV. in reicher Hoftracht, das die Londoner National Gallery bewahrt, ein sehr vornehmes, aber etwas kühles Werk (S. 29). Eins der Lieblingsmodelle des Meisters aber wurde nun der während seiner Abwesenheit geborene und mit Begeisterung als Thronerbe begrüßte Prinz Baltasar Carlos, ein reizender, frischer, auch geistig sehr aufgeweckter Knabe, den der Tod leider zu früh dem Lande entriß. Wir finden ihn als zweijährigen Knirps in der Gesellschaft eines eine große Klapper in der Hand haltenden häßlichen Zwerges auf dem Gemälde in Castle Howard (S. 32), ein klein wenig älter auf dem schönen Bilde der Wallace-Sammlung (S. 33), als etwa neun- bis zehnjährigen Knaben auf dem Wiener Bilde im silbergestickten schwarzen Anzug, der zu dem goldgestickten Rot der Möbel und des Vorhangs einen wirksamen Gegensatz bildet (S. 61). Mit diesem vergleiche man die, wenn auch nicht ganz eigenhändigen, so doch wohl unter der Aufsicht des Meisters entstandenen Bilder in London und im Haag (S. 62 u. 63). Die höchste koloristische Eleganz aber wird in dem sogenannten Bildnis des Grafen von Benavente, des Sohnes des Vizekönigs von Neapel (S. 59), und in dem Brustbild des Herzogs von Modena erreicht, das vielleicht nur eine Skizze für ein größeres Gemälde ist (S. 58). Nicht nur der prächtige Zusammenklang des mit Gold damaszinierten Harnischs mit der rosa Schärpe und der roten Tischdecke, sondern auch die

freie und kühne Pinselführung zeigen eine große Ähnlichkeit mit den besten Werken des vor nicht langer Zeit noch fast unbekannten, jetzt beinahe überschätzten Greco, so daß man wohl an eine indirekte Einwirkung dieses schon 1614 gestorbenen Künstlers denken kann.

Alle diese Porträts treten aber vor den Bildnissen im Freien zurück, die zusammen mit der „Uebergabe von Breda“ als die typischen Werke der zweiten Periode des Velazquez gelten dürfen. An Pleinairmalerei im eigentlichen Sinne darf man freilich bei ihnen nicht denken. Auch bei ihnen hat man noch den Eindruck, daß sie zunächst im Atelier gemalt und dann mit der Landschaft zusammengestimmt sind. Zudem sind sie nicht in hellen Sonnenschein, sondern in die kühle Stimmung des leicht bewölkten Morgenhimmels gesetzt. Aber im Vergleich zu den Borrachos ist doch eine viel größere Naturwahrheit erreicht, und der Landschaft selbst sind die köstlichen Studien, von denen wir gesprochen haben, aufs beste zustatten gekommen. Meist wird der Hintergrund durch die bläulichen, zum Teil beschneiten Züge des Guaderama-Gebirges gebildet, die sich etwa in der Bruthöhe der stehenden Figuren oder in der Höhe der Pferderücken hinziehen. Der Vordergrund ist erdfarben. Von rechts oder links ragt fast überall ein großer Baum in das Gemälde hinein. Diese Bäume sind mit einer Leichtigkeit und Treue gemalt, wie sie in dieser Vereinigung nur bei den modernen Malern ihresgleichen finden, besonders bei Corot, zu dessen Lieblingsbäumen ja ebenfalls die von Velazquez bevorzugte Silberpappel gehört. In ganz leichten Strichen ist das Laub angelegt und nur zum Schlusse durch einige Drucker verstärkt. Man glaubt die Blätter sich in der kühlen Luft bewegen zu sehen. Die Dargestellten sind uns zumeist schon bekannt: der König, sein Bruder Don Fernando, sein Söhnchen und der immer noch allmächtige Günstling Olivares. Wir unterscheiden zwei Gruppen: die Reiterbilder, die Repräsentationsstücke im eigentlichsten Sinne sind, und die Jägerbilder, die einen intimeren Zug tragen.

Daß es sich bei den Reiterbildern um Repräsentationsstücke handelt, wird schon durch die Feldherrntracht mit Marschallstab und Schärpe bewiesen. Niemals wieder hat Velazquez eine derartig majestätische Würde erreicht wie in dem Reiterbildnis Philipps IV., der, völlig im Profil aufgefaßt, sein gewaltiges andalusisches Schlachtroß eine „Pesada“ ausführen läßt (S. 40). Das Pferd, die Stiefel und der braune Samtanzug ergeben mit dem schwarzen Harnisch einen ernsten Akkord, der durch das Gold prächtig gehöhnt wird. Echt velazquisch sitzt darüber die karminrote Schärpe, die etwa denselben Tonwert wie die blauen, grünen und weißen Farben des Hintergrundes besitzt. Die jetzige Breite des Bildes ist nur durch eine spätere Anstückung der Leinwand erreicht worden. Dieser Umstand, der bei unserm Künstler öfters wiederkehrt, gewährt einen interessanten Einblick in seine Arbeitsweise. Er ist kein Dekorateur, der den gegebenen Raum so gut wie möglich auszufüllen bestrebt ist. Zunächst kommt es ihm nur darauf an, den Natureindruck festzuhalten, und erst zuletzt gewinnt er das Gefühl, daß seiner Figur die rechte Ellbogenfreiheit mangelt. Am Kopf und an den Beinen des Pferdes finden sich starke „pentimenti“, die vielleicht auf kritische Einsprüche des Herrschers zurückzuführen sind.

Beim Reiterbild des Olivares (S. 36) hat man von Schmeichelei gesprochen, da der Conde-Duque ja in Wirklichkeit nie eine Schlacht geleitet habe. Aber Velazquez wird sich hierüber vermutlich nicht den Kopf zerbrochen haben. Für ihn galt es einfach eine von seinem Gönner, dem er in der Tat viel verdankte, gestellte Aufgabe so künstlerisch wie möglich zu lösen. Uebrigens war Olivares ebenso wie sein königlicher Herr ein ganz vorzüglicher Reiter. Die in Flammen aufgehende Ortschaft, der Reiterangriff, der gefallene Reiter und der Trompeter im Mittelgrunde der hügeligen

Landschaft, alles das sind nur stimmungserhöhende Zugaben. Zudem findet sich in der Auffassung der beiden Reiter doch ein ganz erheblicher Unterschied. Außerordentliche Kraft und Energie wird man dem Olivares-Bild nachrühmen dürfen, von Majestät findet man darin keine Spur. Hat man doch sogar den Ausdruck „parvenühaft“ dafür gebraucht. In der Galerie zu Schleißheim befindet sich eine kleine Replik dieses Bildes, deren Echtheit von Justi aufrechterhalten, von andern nicht ohne Grund angezweifelt wird (S. 146).

Das großartigste Reiterbildnis ist ohne Zweifel das des Königs, das bezauberndste aber das des etwa sechsjährigen Baltasar Carlos, der auf dem feurigen, hellbraunen Pony dahersprengend so ernsthaft schon seine Würde zu wahren weiß (S. 37). Lieblichste Jugendlichkeit atmet die ganze Erscheinung, heiterste Frühlingspracht die auf ein tiefes Blau gestimmte Landschaft. Die Farben sind ähnlich wie bei dem Bilde des Vaters, nur noch frischer und saftiger, außerdem kommt beim Anzug ein gold-durchwirktes Dunkelgrün, beim Sattelbogen ein kräftiges Blau dazu. — Wenigstens erwähnt sei auch, daß Velazquez drei andre Reiterbilder, nämlich die des Königs Philipp III. und seiner Gemahlin und das der ersten Gemahlin Philipps IV., überarbeitet hat, um sie mit seinen Werken in einen gewissen Einklang zu bringen. Bei den beiden ersten (S. 42 u. 43) zeigen besonders die Pferde seine Hand, bei dem letzten (S. 41) ist auch das Gesicht von ihm neu gemalt worden.

In den Jagdgründen pflegen sich hohe Herren am ungezwungensten zu geben. So tragen denn auch die Jägerbilder einen vertraulicheren Zug. Philipp IV. hatte sie für die Torre de la Parada bestimmt, die Karl V. in der Nähe des Jagdschlusses des Prado aufgeführt hatte. Aus ihrer Umgebung mögen auch die Hintergründe stammen, die Velazquez den Figuren gegeben hat. Die Joppen, Mützen und Kniehosen sind grünlichbraun, darunter kommen die Ärmel des Unterkleides aus gepreßtem schwarzem Samt zum Vorschein. Lederstulpen und Ledergamaschen vervollständigen die Kleidung. Eine reizende Zugabe bilden die Hunde, bei dem kleinen Prinzen, der aetatis suae VI, also im Jahre 1635 oder 1636 gemalt ist (S. 46), ein brauner, weißgezeichneter Vorsteherhund und ein Windhündchen, das — wahrscheinlich infolge Beschneidens des Bildes nach dem Brande von 1734 — nur mit der Schnauze, der Brust und den Vorderbeinen in das Bild hereinragt, beim König (S. 44) und seinem Bruder (S. 45) größere Jagdhunde. Kein Spezialist hätte diese Hunde besser malen können. Bei den ganz großen Malern fallen eben alle Scheidewände zwischen den Fächern in nichts zusammen; was sie auch anfassen, glückt ihnen. Velazquez hat seinen königlichen Herrn oft auf den großen und nicht ungefährlichen Jagden begleitet, die dieser wie alle spanischen Fürsten leidenschaftlich liebte und bei denen er der Unermüdlichsten einer war. Besonders beliebt waren die Saujagden, zu denen die umfassendsten Vorbereitungen getroffen wurden. Zumal die *Tela royal* gestaltete sich zu einem wahren Turnier oder sagen wir lieber zu einem den *Corridas de toros* ähnlichen Kampfe. Man umspannte einen großen Platz mit Tüchern und grenzte innerhalb dieses Platzes ebenfalls durch Tücher eine hundert Schritt im Durchmesser haltende Arena ab, in der die erlauchten Jäger vor ihren in den Kutschen sitzenden Damen, dem Gefolge und Zuschauern kämpften. Velazquez hat eine solche Saujagd auf einem Bilde verewigt, das sich in der Londoner National Gallery befindet (S. 60). In über hundert Figuren entfaltet sich hier eine Fülle scharf beobachteter und geistreich gruppierter Genreszenen. Die Hirschjagd bei Lord Ashburton und ihre Wiederholung in Hertford House scheinen nur Werkstattbilder zu sein. Dagegen hat man auf der im Prado hängenden, von Mazo gemalten Ansicht von Saragossa bei den Genrefiguren im Vordergrund, die mit denen der Saujagd allerdings sehr viel Ähnlichkeit haben, die Hand des Meisters selbst wohl mit Recht zu erkennen geglaubt (S. 74—77).

In diesem Zusammenhang mag auch das Porträt des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden Erwähnung finden, das eine selbst bei Velazquez überraschende Kraft der Modellierung und der Charakteristik zeigt (S. 57). Der durchdringende Blick dieses im Waffenhandwerk ergrauten Mannes, dessen gelbe, lederartige Haut sich von dem schwarzen Anzug und dem dunkeln Hintergrund scharf abhebt, wird jedem unvergeßlich sein. Das Bild steht übrigens nicht vereinzelt in dieser Periode unsers Meisters. Ihm ebenbürtig in der Gewalt des Ausdrucks ist vor allem das Porträt des Bildhauers Martinez Montañes im Prado (S. 56), der dargestellt ist, wie er an der für den Italiener Tacca als Vorbild bestimmten Büste des Königs arbeitet. Diese Büste und die Hände sind nur skizziert. Mit Recht angefochten erscheint dagegen das zwar sehr eindrucksvolle und populäre, in der Durchführung aber ungleichmäßige Bildnis des Admirals Pulido-Pareja in London (S. 148). Weniger bekannt sind das erst neuerdings ins Pradomuseum gelangte Bildnis des Rechtsgelehrten Diego del Corral, der, Dokumente in den Händen haltend, in seiner schwarzen Amtstracht neben einer karminroten Tischdecke steht (S. 30 u. 31), und das eines Unbekannten mit schwarzem Knebelbart und Schnurrbart in Apsley House (S. 55). In Dresden selbst findet der Mateos ein Gegenstück in dem freundlichen Brustbild eines milden Greises (S. 64). Es scheint, daß Velazquez bei diesen fast nur auf schwarze, graue und weiße Töne gestimmten Bildern seine Kraft ganz besonders auf das Antlitz konzentriert hat. Allerdings waren die Modelle auch wesentlich interessanter als das nicht eben sehr geistreiche Gesicht des Königs und das noch ausdruckslosere seines Bruders Fernando. Dazu kommt, daß die Männer aus dem Bürgerstande wahrscheinlich länger und geguldiger bei den Sitzungen ausgeharrt haben als die hohen Herrschaften. Farbiger sind das Bildnis des Kardinals Borja (S. 68), das ich entgegen meiner früher geäußerten Ansicht doch wieder für den Meister selbst in Anspruch nehmen möchte, und das erst vor wenigen Jahren entdeckte des Kardinals Pamphili (S. 69). Charakteristische weibliche Bildnisse des Meisters aus dieser Zeit finden sich in der Wallace-Sammlung in London (S. 67) und in der Kannschen Sammlung in Paris (S. 70).



Wie in jedem, der die ewige Stadt und ihre Kunstschatze einmal gesehen hat, so war auch in Velazquez die Sehnsucht nach einer Wiederkehr lebendig geblieben. Eine Gelegenheit dazu bot sich Ende der vierziger Jahre, als der bereits von Philipp III. gehegte Plan der Begründung einer Akademie von seinem Nachfolger wieder aufgenommen wurde und der Erweiterungsbau des Schlosses ausgeschmückt werden sollte. Es handelte sich nicht nur darum, neue Kunstwerke in Italien anzukaufen, sondern auch geeignete Kräfte, insbesondere Freskomaler, nach Spanien zu ziehen. Da Velazquez hierfür wie kein andrer geeignet schien, begegneten sich die Wünsche des Hofes mit seinen eignen, und so durfte er sich der Gesandtschaft anschließen, die der jugendlichen Braut des seit mehreren Jahren verwitweten Königs, Marianne von Oesterreich, bis nach Trient entgegenging. Am 2. Januar 1649 schiffte er sich in Malaga ein und landete am 11. Februar in Genua, erreichte aber erst am 21. April sein erstes Reiseziel, Venedig, wo er nicht ohne Mühe Bilder von Veronese und Tintoretto für Madrid erwarb. Noch mehr wurde er durch seine Aufgabe in Neapel und Rom in Anspruch genommen, wo er mit den berühmtesten dort lebenden Malern, Poussin, Salvator Rosa und andern, in Beziehungen trat. Für seine künstlerische Tätigkeit fand er jedenfalls in Rom so wenig Zeit, daß der Auftrag, den Papst Innozenz X. zu malen, ihm einigermaßen überraschend kam. Gewissermaßen als Vorübung, um sich die Hand lose zu machen, malte er deshalb zunächst das Bildnis

seines Dieners Juan Pareja, eines Mulatten, der sich selbst später als Maler einen Namen erworben hat (S. 79). Das ungemein lebensvolle Bild ist auf dunkelgrüne, olivgrüne und grünlichgraue Töne gestimmt. Ueber das Papstporträt (S. 80 u. 81) etwas Neues zu sagen ist beinahe ein Ding der Unmöglichkeit; hat es doch schon Joshua Reynolds für das beste Bild in Rom erklärt. Aber es ist vielleicht noch mehr, es ist in seiner Vereinigung von eindringlichster, unbarmherzigster Charakterisierungskunst mit freier Behandlung und glänzendstem Kolorit das großartigste Männerbildnis, das wir überhaupt besitzen. Eigentlich besteht es nur aus zwei Farben, Rot und Weiß, aber die roten Töne sind in der Wiedergabe der verschiedenen Stoffe und den mannigfaltigen Reflexen so reich abgestuft, daß eine ganze Symphonie von Rot entsteht, aus der das Weiß wie eine Fanfare herausklingt. Und wie wird trotzdem diese Farbenpracht von dem grundhäßlichen, zugleich abstoßenden und doch wieder unwiderstehlich anziehenden Gesicht des Mannes mit den unheimlichen Augen, die den Beschauer zu durchbohren scheinen, der geröteten groben Nase und den aufeinander gepreßten Lippen beherrscht! Mißtrauen, Verschlossenheit, Zähigkeit und brutale Energie sind in ihm vereint. E troppo vero, es ist zu wahr, soll der Dargestellte selbst gesagt haben. Demungeachtet zeigte er sich mit der Leistung unsers Malers sehr zufrieden und schenkte ihm, da dieser kein Geld annehmen wollte, eine goldene Kette und eine Medaille mit seinem Bilde. Es gibt von dem Kopfe des Papstes eine ganze Anzahl Repliken, von denen wohl nur die in Petersburg befindliche echt ist (S. 82). Doch gehen auch hier die Meinungen darüber auseinander, ob es sich um ein vorbereitendes Werk oder um eine spätere Wiederholung handelt. Andre Werke des Velazquez aus dieser Zeit, die von älteren Biographen aufgezählt werden, scheinen unwiederbringlich verloren.

Das Papstporträt gehört bereits der dritten Periode im Schaffen des Velazquez an, der Periode, an die man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird. Es gehört zu den Werken, bei denen die Konturen zerfließen und die Farben nur wie hingehaucht erscheinen, bei denen die Malerei alles Körperliche zu verlieren scheint und die Körperlichkeit der Figuren, der volle Eindruck des Lebens, doch gerade am stärksten hervorgerufen wird. Dieser tercer estilo unsers Meisters hat den Gelehrten von jeher viel Kopfzerbrechen gemacht. Man hat ihn aus der Weitsichtigkeit des alternden Künstlers erklärt oder gemeint, daß der vielgeplagte Hofmann sich ein abgekürztes Verfahren habe zurechtmachen müssen. Was würde wohl Velazquez zu diesen Deutungen gesagt haben! Ihm war es lediglich darum zu tun, seinen Personen die größtmögliche Illusionskraft zu verleihen. Alle Mittel, die dazu führten, schienen ihm gut, aus ihnen schuf er sich seine Manier. Jedenfalls war ihm das Technische nie Selbstzweck. Man darf seine großzügige Mache nie und nimmer mit der Breitmalerei mancher Neueren vergleichen, bei denen jeder Pinselstrich ob seiner Bravour bewundert sein will. Wer denkt beim Sonnenlicht an Spektralanalyse! Auch Velazquez' Werke wollen betrachtet sein wie die Werke der Natur, als etwas Selbstverständliches. Er hätte auch das in weiten Kreisen jetzt allein gültige Dogma der Alla-prima-Malerei nie anerkannt. Auf einen dünnen grauen Malgrund eine luftige, aber sorgfältige Unterma- lung zu setzen und diese dann ganz zum Schlusse mit Deckfarben zu beleben, so daß alle Mühseligkeit der Arbeit verschwindet und das fertige Werk wieder die Unmittelbarkeit des ersten Natureindrucks erhält, darin besteht sein Geheimnis. Bei keinem andern Maler ist es so schwer festzustellen, wie er es denn eigentlich gemacht hat. Wenn Malerei die Kunst ist, das Dreidimensionale auf zwei Dimensionen zurückzuführen, das Körperliche durch die Fläche zu suggerieren, so hat keiner ihn in dieser Kunst erreicht, geschweige denn übertroffen. Um dahin zu gelangen, ist aber ein

ganz fester, unverrückbarer Abstand des Malers vom Objekt notwendig, dessen Deutlichkeit ja beim Näher- oder Fernertreten gewinnt oder abnimmt, und ebenso gibt es nur diesen einen Standpunkt für den Beschauer. In der Nähe ein Gewirr von Farbflecken, werden die Gegenstände in der gehörigen Entfernung so deutlich, daß man alle Einzelheiten bis zur Struktur einer Holzsorte oder dem Gewebe eines Stoffes wahrzunehmen glaubt. Noch wunderbarer als diese Naturwahrheit im einzelnen ist aber die Naturwahrheit des Ganzen. Die Gegenstände besitzen nicht für sich allein Geltung, sondern nur in Beziehung zu den andern. Das impressionistische Prinzip der Valeurs ist hier zum erstenmal konsequent durchgeführt. Durch ihre Wechselwirkung, die räumliche Entfernung und das Licht werden die Farbenwerte bestimmt. Handelt es sich um die Darstellung einer größeren Anzahl von Figuren, so liebt es Velazquez, die Raumvorstellung durch von der Seite oder von hinten einfallendes Licht noch zu verdeutlichen. Er erreicht so, daß die Figuren sich nicht nur scharf voneinander abheben, sondern geradezu zu leben und sich zu bewegen scheinen.

Die zahlreichen und verwickelten Geschäfte werden es nicht allein gewesen sein, die Velazquez weit über die ursprünglich bewilligte Urlaubszeit hinaus in Rom festhielten. Welche Freude und welchen Genuß müssen dem an den zeremoniellen Hofdienst gewöhnten Maler die immer neuen Anregungen der geistig bewegten Weltstadt gewährt haben! Fünfmal mußte König Philipp mahnen, ehe sich sein Günstling zur Heimreise entschloß. Schließlich aber wurde er so dringend, daß dieser, statt, wie er beabsichtigt hatte, über Frankreich zu reisen, sich direkt nach Barcelona einschiffte, wo er im Juni 1651 eintraf. Der König scheint seine Wiederkehr aufs freudigste begrüßt zu haben, denn er zeichnete ihn auf alle Weise aus und ernannte ihn schon im folgenden Jahr über eine ganze Anzahl dringend empfohlener Männer hinweg zum Schloßmarschall. Das beweist, daß er ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen besonders hochschätzte, denn die Inhaber dieser Würde hatten der Majestät auch eine ganze Reihe persönlicher Dienste zu erweisen. Für die künstlerische Tätigkeit aber war dieser Posten, der außer mit der Ausschmückung und Instandhaltung der königlichen Wohnung mit vielerlei kleinlichen, zeitraubenden und obendrein zu Verdrießlichkeiten aller Art Anlaß gebenden Verpflichtungen verknüpft war, sicherlich nicht fördernd, um so weniger, als Velazquez von nun an den König nicht nur auf allen seinen Reisen begleiten mußte, sondern ihm auch die umständliche Vorbereitung dieser Reisen oblag. Vielleicht hat ihn der Gedanke, daß für ihn, den Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes, der Beruf des Malers doch nicht ganz standesgemäß war, zur Bewerbung um diese Stellung bewogen, vielleicht hat er sich auch einfach einem von dem König geäußerten Wunsche gefügt. In vielem mag ihm auch sein von den Zeitgenossen öfters erwähntes Phlegma zustatten gekommen sein, das wir uns natürlich als die Seelenruhe einer ausgeglichenen Persönlichkeit und nicht als geistige Trägheit vorzustellen haben. Immerhin ist es bemerkenswert, daß diese Eigenschaft, die wir uns als unzertrennlich von jedem Kastilianer zu denken gewöhnt haben, bei ihm besonders hervorgehoben wird. Die angenehmste Seite seines Amtes war für ihn jedenfalls die Galerieverwaltung.

Auch in dieser letzten Periode nehmen die Bildnisse der königlichen Familie einen großen Raum ein. Von dem Könige selbst, dessen Gesicht jetzt etwas Gedunsenes bekommen hat, so daß das Kinn noch stärker hervortritt, während er sich in der Tracht von Haar und Bart und auch sonst nur wenig verändert hat, ist eine ganze Anzahl mehr oder weniger gut beglaubigter Bildnisse vorhanden (S. 110—113). Zu ihm gesellt sich vor allem die junge Königin Marianne von Oesterreich, deren mit höchstem Glanze gefeierte Ankunft während der zweiten italienischen Reise des

Velazquez stattgefunden hatte. Wenn man sie auf unsern Abbildungen (S. 83—85 u. 115) betrachtet, so erschrickt man zuerst über die entstellende Tracht, über diesen tonnenartigen, mit Uhren und Schmucksachen behängten Reifrock, das einem Handtuch ähnliche Taschentuch, den Kopfputz, der wie eine „Kaskade von falschen Haaren, Schleifen, Schmucksachen und Federn“ zu beiden Seiten des Gesichts herabhängt. Vor den Bildern selbst wird man so durch den Farbenreiz gefangengenommen, daß man sich über diese Scheußlichkeiten kaum Rechenschaft gibt. Bei den ersten drei Gemälden (das auf S. 84 ist nach Beruete eine Studie zu dem vorhergehenden), die Velazquez kurz nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, liegt auf dem nicht eben hübschen Gesichte der etwa Sechzehnjährigen ein Zug von Jugendfrische und Freude über ihre neue Würde, der es uns sympathisch macht*. Dazu paßt der heitere festliche Glanz des silberdurchwirkten, mit roten Schleifen und Bändern geschmückten Kleides, das sich von einem dunkelgrünen Hintergrunde abhebt. Auf dem wenige Jahre späteren Madrider Bilde (S. 115) hat der Ausdruck etwas Gelangweiltes und Verdrießliches bekommen. Das silbergestickte schwarze Kleid und die gedämpften roten Töne des Vorhangs, des Sessels und der Tischdecke ergeben aber eine Harmonie von höchster Distinktion.

Es will uns kaum in den Sinn, daß aus dem Bunde des dick gewordenen müden Königs mit dieser rasch blasirt werdenden jungen Frau das lieblichste aller Kinder hervorgegangen ist. In der schon 1651 geborenen Infantin Margarita hat Velazquez sein bezauberndstes Modell gefunden. Vier Kinderbilder entstanden so, von einer Zartheit der Auffassung, einem duftigen Schmelz des Vortrags und einer Süßigkeit der Farbenmelodie, wie sie von keinem andern Meister wieder erreicht worden sind. Will man heute das Allerhöchste von einer Kindergestalt sagen, so zieht man sie zum Vergleiche heran. Etwa dreijährig ist das Prinzeßchen auf dem ersten Wiener Bilde (S. 99). Ein dunkelgrünblauer Vorhang, eine ähnlich gefärbte, etwas hellere Tischdecke, auf der ein leicht skizzierter lichter Blumenstrauß in einer Kristallvase steht, und ein dunkelroter Smyrnateppich lassen das fast ganz in Silber und Weiß gekleidete holde Figürchen mit dem hellblonden Seidenhaar und dem blauen Augen, das mit dem einen Händchen nach dem Tischrande faßt, mit dem andern einen geschlossenen Fächer hält, nur noch strahlender erscheinen. Dann folgt das Bild im Louvre (S. 100) im hellgrauen, etwas gelblichen Seidenkleid mit schwarzen und roten Schleifen, ein Werk, das so leicht und dünn, wie nur mit dem Gedanken gemalt ist, daß es den Kopisten immer neue Rätsel aufgibt. Breiter und kräftiger sind die Pinselstriche bei dem aus Prag nach Wien gekommenen Bilde etwa aus dem sechsten Lebensjahre (S. 107). Die Augen sind lebhafter und größer, die Haltung ist bewußter geworden. Der Hintergrund ist dunkel, von rechts ragt ein rosa Vorhang herein. Eine etwas flüchtig gemalte, aber wohl echte Wiederholung befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (S. 106). Das vierte, um dieselbe Zeit entstandene Porträt des Königskindes ist die mittelste Figur auf den später zu besprechenden Meninas. Einige Jahre später ist das auf S. 116 abgebildete Wiener Bild entstanden. Neuerdings sieht man auch in dem erstaunlichen Bilde einer etwa zwölfjährigen Prinzessin im Prado ein Bildnis dieser Infantin (S. 117). Es scheint von Velazquez um 1660 geschaffen, der Kopf aber später von einem andern übermalt worden zu sein. Vier oder fünf verschiedene Töne von Rot geben mit dem im hellsten Lichte strahlenden Weiß und Silber des Kleides einen Akkord von solcher Pracht, daß man das Bild als das größte koloristische Meisterstück unter den Bildnissen des Meisters bezeichnen kann.

* Vergl. aber die Erläuterung zu S. 83—85.

Auch von dem 1657 geborenen Brüderchen der Prinzessin, Philipp Prosper, das den Eltern schon nach vier Jahren wieder entrissen wurde, besitzen wir ein eigenhändiges Bild unsers Meisters (S. 118). Der zweijährige Kleine, in mit Silberborten besticktem rosa Kleidchen und großer weißer Schürze, an der allerlei Spielzeug befestigt ist, hält sich mit dem schwächlichen Händchen an der Lehne eines Kinderstuhls fest, von dessen rotem Polster ein niedliches Hündchen den Beschauer munter anblickt. Der Hintergrund ist in gesättigtem Rot gehalten.

In einem eigentümlichen Gegensatz zu diesen Bildnissen der königlichen Familie stehen im späteren Lebenswerk des Velazquez die Porträte der komischen Personen des Hofstaates, von denen er einige allerdings schon vor der zweiten italienischen Reise gemalt hatte. Ist es an und für sich für uns Heutige kaum verständlich, was für ein Vergnügen darin liegen kann, sich mit halben und ganzen Idioten zu umgeben, so hat das Narrenwesen am Hofe Philipps IV. für uns geradezu etwas Perverses. Einige der Leutchen, die wir auf den Bildern unsers Meisters sehen, mögen ja hin und wieder recht possierlich gewesen sein, so der Pablillos von Valladolid mit seiner hochtrabenden Schauspielergebärde (S. 71) oder das verhutzelte, krummbeinige Männlein, das recht respektlos nach dem berühmten Seehelden Don Juan de Austria genannt wurde und von Velazquez denn auch im richtigen Admiralskostüm mit allen Abzeichen und einer angedeuteten Seeschlacht im Hintergrunde abkonterfeit worden ist (S. 88). Andre aber sind einfache Kretins, bei deren Anblick im modernen Menschen Mitleid und Ekel miteinander streiten. Allein wir dürfen unsre Empfindungen nicht auf Velazquez übertragen. Nichts wäre falscher als ihn zu bedauern, daß er solche Gestalten im Auftrage des Königs malen mußte. Auch das Abscheulichste wird gemildert, wenn es uns zur Gewohnheit geworden ist. Und dann kannte es der Hofbeamte ja auch gar nicht anders, als daß ihm seine Themata von oben vorgeschrieben wurden. Aus dem Gegebenen, und wäre es das Niedrigste, das höchste Maß künstlerischer Schönheit zu ziehen, darin allein sah er seine Aufgabe. Ja vielleicht gehörten diese Narren- und Zwergbildnisse sogar zu seinen Lieblingsaufgaben. Immer und immer wieder das alternde Gesicht des Königs zu malen oder die aufgedonnerten Kleider der Prinzessinnen, dürfte jedenfalls nicht viel verlockender gewesen sein. Und wie mögen ihm dort die Wünsche der hohen Herrschaften in Auffassung und Haltung die Hände gebunden haben, wie schwer mag es ihm geworden sein, die nötigen Sitzungen zu erlangen! Hier dagegen hatte er zwar häßliche, aber charakteristische Modelle, und noch dazu solche, die geduldig stillhielten, ohne ihm in seine Malerei hineinzureden, und denen er so ganz den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit aufprägen konnte, hier blühte ihm die vollste Freiheit. Das wunderbarste aber ist vielleicht, daß der Maler auch dem Beschauer seinen Standpunkt mitzuteilen gewußt hat. Man kann stundenlang im Prado vor diesen Figuren sitzen, ohne sich über sie als Personen auch nur einen Gedanken zu machen. Völlig losgelöst von allem logischen Denken, gibt man sich lediglich dem Genuß der Augen hin. Selbst bei den allerscheußlichsten. Was sind das Kind von Vallecas (S. 95), dieser Wasserkopf mit den blödsinnigen Augen, und der Bobo de Coria (S. 94)? Symphonien in Dunkelgrün und Grau. Bei dem Sebastian de Morra (S. 72) finden wir im eigentlichen Gegensatz zu seinem finsternen Gesicht einen heiteren Zusammenklang von Grün, Rot und Gold, der sich von einem schlichten graubraunen Hintergrunde abhebt. Beim Primo (S. 73) bewundert man die prachtvolle Behandlung des Schwarz inmitten der Landschaft und die Bravour, mit der mit ein paar Pinselstrichen die Folianten so hingestellt sind, daß man beinahe in ihnen lesen zu können vermeint. Die köstlichste Farbenharmonie aber bietet von den Zwergbildern zweifellos das Don Antonios des

Engländer (S. 89), von dem die grobe Berliner Kopie leider nur einen ganz unzureichenden Begriff gibt. In reichster flämischer Tracht steht der ernsthafte kleine Kerl neben der gewaltigen Hündin, die ihm fast bis an die Schultern reicht. Köstlich steht das rote goldverbräunte Wams zu ihrem weißundschwarzen Fell, und wahre Wunder breiter, saftiger und doch eleganter Malerei sind die Reiherfedern des Hutes und die Spitzenkrause. Von den nicht zwergenhaften „Truhanes“ haben wir den Pablillos und den Don Juan schon erwähnt. Ersterer gehört mit seinen einfachen schwarzen und grauen Tönen noch zur zweiten Periode des Meisters, dieser schließt sich in der Behandlung an den Antonio an. Wieder sind Schwarz und Rot die dominierenden Farben. Unserm Meister allgemein abgesprochen wird jetzt der Marchese del Borro des Berliner Museums, dieser köstliche Falstaff-Condottiere (S. 140). Endlich gehören in diesen Kreis die beiden sogenannten Philosophen, zerlumpete Straßenfiguren, denen man nach ihren Charaktereigenschaften die Namen Menippus und Aesopus beigelegt hatte (S. 90—93). Beide sind mit einem Nichts von Farbe gemalt, der eine steht in schwarzem Mantel und grauem Schlapphut, der andre in einem gelbbraunen schlafrockartigen Gewand vor der grauen Mauer. Beide können als Musterbeispiele einer breiten, souveränen Pinselführung gelten.

Ein paar Exemplare aus diesem grotesken Bestandteile des Madrider Hofstaates und darunter obendrein eins der häßlichsten von allen, die dicke Zwergin Mari Barbola, finden wir mit den lieblichsten Frauen- und Kindergestalten des Malers vereint auf dem Bilde, das von jeher als seine allerhöchste Leistung gefeiert worden ist, auf den „Ehrenfräulein“ oder Meninas (S. 101—105). Vor den Abbildungen ist man geneigt, dem andern großen Bilde aus seiner Spätzeit, den Spinnerinnen, den Preis zuzuerkennen, angesichts der Originale bleibt man auch nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß den Meninas die Palme gebührt. Auf sie allein paßt der Ausspruch, daß alles andre Malerei, hier allein Leben sei. Aber sie sind nicht nur das schönste Werk unsers Meisters, sondern die schönste Darstellung der Wirklichkeit, die die gesamte Kunst hervorgebracht hat. Selbst die herrlichsten Rembrandt und Frans Hals dürfte man nicht daneben halten. Unvergeßlich wird jedem der erste Eindruck sein, den man beim Eintritt in den kleinen Raum neben dem großen Velazquez-Saale empfängt, wo es ganz allein Aufstellung gefunden hat. Niemals vielleicht ist in der bildenden Kunst ein solcher Grad der Illusion erreicht worden. Und doch ist von Augentäuschung im groben Sinne nicht die Rede, doch bleiben wir keinen Augenblick im Zweifel, daß wir vor einem Kunstwerke stehen.

Wie gern wüßten wir, wie der Gedanke zu diesem Bilde entstanden ist! Velazquez ist damit beschäftigt, das Doppelbildnis des Königspaares zu malen. Da kommt, wohl zur Unterhaltung der hohen Herrschaften, ihr Augapfel, ihr Töchterchen Margarita Maria, mit seinem Hofstaat ins Atelier. Hat der König diesen Moment zuerst als fruchtbar empfunden und den Maler darauf aufmerksam gemacht, daß hier der Stoff zu einem köstlichen Gemälde vorhanden sei, und hat dieser dann die Szene rekonstruiert? So wie sie dargestellt ist, hat sie Velazquez natürlich nicht sehen können. Der Beschauer steht auf dem Standpunkt des Königspaares, das jetzt an der gegenüberliegenden Wand in einem etwas trüben Spiegel erkennbar ist. In der Mitte sieht man das Prinzeßchen mit seinen Ehrenfräulein und Hofmeistern, rechts davon die Zwerge und eine mächtige Dogge, die von dem kleinen Nicolasito Pertusato einen Fußtritt erhält, links den Künstler mit seiner Staffelei. Personen, die sich vor jemandem verbeugen, der nicht vorhanden ist, ein Maler, der etwas malt, was man nicht sieht, man kann sich kaum etwas „Gestelltes“ ausdenken. Aber ganz unwillkürlich versetzen wir uns in die Rolle derer, vor denen sich die Szene einst abgespielt hat, und

so erscheint sie uns als das ungezwungenste und graziöseste Schauspiel von der Welt. Die plastische Rundung der Gestalten, ihr völliges Losgelöstsein vom Hintergrunde ist ein allgemeines Kennzeichen der dritten Manier unsers Meisters, hier wird diese Eigenschaft durch den bereits erwähnten Kunstgriff in der Beleuchtung, nämlich die zweite von hinten einfallende Lichtquelle, noch verstärkt. Ueber alle Maßen schön ist auch die Farbengebung. Grau ist wieder die Dominante, ein Grau, das vom silbrigen Hellgrau an die ganze Skala durchläuft. Dazu kommen Braun, Schwarz und zwei grüne Kleider, von denen das der Zwergin ins Bläuliche, das des einen Ehrenfräuleins ins Gelbliche spielt! Und endlich sind wie zur Aufmunterung dieser ziemlich kühlen Harmonie, aber sparsam und sehr fein abgestimmt, eine ganze Anzahl rote Flecken und Tupfen aufgetragen. Wir finden sie als Schleifen im Haar und auf dem Kleid der Prinzessin, dann auf dem Wams des Zwerges, auf der Palette und — als Ordensband — auf der Brust des Malers. Mit wunderbarem Gleichgewichtsgefühl, aber ohne jede aufdringliche Symmetrie sind diese Farben verteilt und gegeneinander abgewogen. Ihren Abschluß aber erhält die farbige Komposition erst in dem oberen Teil des Bildes, der zuerst unverhältnismäßig groß erscheint. Seine breiten Flächen, in denen die Farben leise auszuklingen scheinen, geben nicht nur dem Bilde die Weiträumigkeit, sondern verleihen auch den bewegten Gruppen die nötige Geschlossenheit.

Fassen die Meninas gewissermaßen nur Gestalten, die wir aus den Spätwerken des Künstlers schon zu kennen vermeinen, zu einer größeren Gruppe zusammen, so nehmen die „Spinnerinnen“ (Las Hilanderas), die man auch „Vornehmer Besuch in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid“ nennen könnte, eine ganz einzigartige Stellung in seinem Werke ein (S. 108 u. 109). Noch einmal erinnert er sich der Werke, von denen er ausgegangen, noch einmal stellt er eine Szene aus dem Volksleben dar. Aber statt der Küchenstücke sehen wir ein dekoratives Gemälde größten Stils. Höchst kunstvoll sind zwei Räume auf ihm vereinigt, vorn ein Atelierraum, hinten der Ausstellungssaal der Fabrik. Um sich vor der Hitze und dem grellen Sonnenschein zu schützen, haben die Arbeiterinnen alle Vorgänge vorgezogen, so daß das Atelier in traulichem Dämmerlichte mit goldigen Reflexen gebadet ist. Die Farben sind dunkler, kräftiger, als man bei Velazquez gewohnt ist. Ein gesättigtes Grün zieht zuerst die Augen auf sich, zu ihm gesellt sich ein dunkles Braun. Die Komposition, in der ausnahmsweise die Diagonalen eine große Rolle spielen, ist nicht so ungezwungen wie auf dem andern Bilde, sondern mutet sogar etwas akademisch an. Seltsame Schwierigkeiten werden aufgesucht und in staunenswerter Weise gelöst: ein sich drehendes Rad wird mit seinen verschwimmenden Speichen so gemalt, daß geradezu eine optische Täuschung entsteht, ein Kopf ist gegen helles, von hinten einfallendes Licht gesetzt, so daß die Züge fast unkenntlich werden. Aus diesem Dämmerlichte aber hebt sich in leuchtender Schöne die herrlichste Frauengestalt heraus, die wir dem Pinsel des Meisters verdanken. Niemals ist ein weiblicher Nacken, niemals ein Arm so berückend gemalt worden wie bei diesem barfüßigen, nur mit einem Hemde und mit einem grünen Rock bekleideten Mädchen aus dem Volke. Gegenüber sitzt mit bis über das Knie entblößtem Bein eine alte Frau wie eine Parze, ein zweites reizendes Mädchen schiebt links von ihr den mächtigen Vorhang zurück und enthüllt so das anmutigste Bild. Hellster Sonnenschein flutet in den ein wenig erhöhten hinteren Raum, wo vornehme Frauen ein fertiges Werk betrachten. Alles ist hier in den lichtesten, duftigsten Farben gehalten, die nicht gemalt, sondern nur hingehaucht zu sein scheinen. Beim Nähertreten sieht man fast nur ein Mosaik leichter Farbflecke, in der richtigen Entfernung aber tritt alles plastisch heraus. Was die modernen

Impressionisten im heißesten Ringen erstrebt und nur in ihren besten Werken erreicht haben, hier ist es wie spielend gelöst.

Auch einige Mythologien stammen aus dieser Zeit: der Mars (S. 98) und Merkur und Argus (S. 97) im Prado und die aus englischem Privatbesitz neuerdings in die Londoner Nationalgalerie gelangte liegende Venus (S. 96). Auch bei diesen Namen muß man jeden Gedanken an die antike Götterwelt beiseitelassen. Hätte Velazquez bei dem „Mars“ wirklich seine Vorstellung von dem römischen Kriegsgott versinnlichen wollen, so müßte man ihn bedauern und könnte ihm jedenfalls krasse Unbildung vorwerfen. Aber schon der Umstand, daß das Bild in der Torre de la Parada zwischen den beiden Philosophen in der Nähe der Zwerge und Narren hing, beweist uns, daß dies unmöglich seine Absicht gewesen sein kann. Was wir vor uns sehen, ist ein gutgebauter Jahrmarktsbudenheld, der, wenn es verlangt wird, vor der gaffenden Menge für ein paar Groschen seine Muskeln spielen läßt. Vielleicht hat sich Velazquez so einen Menschen gekauft, um ihn abzukonterfeien, und ihm einen Helm aufgesetzt und ein Schwert auf den Schoß gelegt. Beim Bacchus und Vulkan hatte er ja ähnliches gemacht. Ja, es ist sogar möglich, daß der Muskelmensch bei seinen Kollegen den großartig klingenden Spitznamen geführt hat. Vergegenwärtigen wir uns dies, so verliert die Figur mit einem Schlage das Unsympathische, das ihr von fast allen Biographen unsers Meisters nachgesagt wird. Wir sehen dann nur noch einen männlichen Akt mit unübertrefflich gemalter Epidermis und bewundern den Glanz der Waffen und den aparten Akkord, den der kräftige Fleischton mit den blauen und karminroten Gewändern ergibt. Bei der „Venus“ könnte man auch vermuten, daß der Name nur als Deckmarke für Schmugglerware dienen sollte. Denn einfach einen weiblichen Akt zu malen, hätte im damaligen Spanien für höchst unanständig gegolten. Diese Venus erinnert in nichts an das Renaissanceideal mit seinen vollen Formen. An seine Stelle tritt ein elastischer, geschmeidiger Körper mit fast überschlanke Taille, wie ihn die modernen Franzosen lieben. Höchst pikant ist diese Rückenansicht mit der im feinen Schwunge vom Fuß bis zur Schulter gehenden Hauptlinie, nicht minder der Kontrast des schwarzen Tuches und des Purpurvorhangs zu der schimmernd weißen Gestalt. Das Gesicht des Modells gewahren wir nur in dem Spiegel, den ihm ein kleiner Amor vorhält: das freundliche, aber nicht sonderlich schöne Gesicht eines jungen Mädchens aus dem Volke. „Merkur und Argus“ bildete ursprünglich das Gegenstück zu einem verschollenen Gemälde Apollo und Marsyas. Die Gestalten des vom Schlafe überwältigten Hüters der Jo und des wie ein Indianer auf dem Kriegspfade herankriechenden Gottes sind in Dämmerung gehüllt, während sich der Kopf der Kuh scharf von dem noch etwas erhellten Abendhimmel abzeichnet.

In seiner letzten Zeit hat Velazquez auch noch zwei religiöse Bilder gemalt. Die Krönung Mariä (S. 86 u. 87) wirkt mehr noch im Original im Prado als in den Wiedergaben ein wenig befremdlich, zumal da sie so ganz aus dem Lebenswerke des Meisters herauszufallen scheint. Zeremoniell streng geschlossen ist die Komposition, streng der Ueberlieferung entsprechend sind die Gewänder und Attribute der drei himmlischen Personen und die Erscheinung des Heiligen Geistes über ihnen. Ganz eigentümlich aber ist die Farbengebung, diese Zusammenstellung von Violett, Blau und Karminrot, die früher noch mehr überrascht hat als heute, wo wir durch Degas und andre an ähnliche gewöhnt worden sind. Zu dieser Idealisierung scheinen dann die Gestalten selbst nicht ganz zu passen. Typische Idealgestalten zu schaffen ist unsers Meisters Sache nicht gewesen. Er nahm Modelle, die ihm für seinen Vorwurf geeignet schienen, einen ehrwürdigen Greis, auf dessen Gesicht ein mühevolltes Leben seine Spuren aufgedrückt hat, einen ernsten Mann mit etwas leidendem Ausdruck, dessen herabfallende

Locke an den früher von ihm gemalten Gekreuzigten erinnert, und ein Mädchen aus dem Volke von herber Anmut, dem er aber im Gesichtsausdruck und in den Gesten der Hände eine hohe Würde zu geben wußte. Ganz genrehaft sind dann wieder die Englein zu ihren Füßen. Es ist ein Bild, in das man sich erst hineinsehen muß, das man dann aber lieber und lieber gewinnt.

Das andre Werk, die Heiligen Antonius und Paulus (S. 119), ist ein unendlich stimmungsvolles Legendenidyll. Nach alter Weise sind mehrere Szenen darauf vereinigt, im Vordergrund der Besuch des Abtes Antonius bei dem frommen hundertdreizehnjährigen Einsiedler, der täglich durch einen von Gott gesandten Raben gespeist wurde, im Hintergrunde die Erlebnisse des ersteren auf seiner Reise, links im Mittelgrunde die Bestattung des Einsiedlers, dem die Löwen in der Wüste die letzte Ruhestätte graben. Gottvertrauen, Güte und Weisheit hat der Künstler in den beiden ehrwürdigen Gestalten wundervoll zu verkörpern gewußt, das schönste aber ist, wie er sie mit der herrlichen Landschaft verschmolzen hat, die klassische Stilisierung mit treuester Naturbeobachtung vereint. Auch hier wird man wieder an Corot erinnert. Auch dieser liebte, wenigstens in seiner mittleren Periode, die Zusammenstellung von efeuumrankten Bäumen und bräunlichen Felsen, an denen vorbei der Blick in eine bläuliche Ferne gleitet. Kein andres Bild unsers Meisters erzählt so viel von seinem inneren Wesen wie dieses, das zugleich seine schönste Landschaft ist. Der es gemalt hat, muß ein vornehmer und gütiger Mensch gewesen sein. Vielleicht ist es sein letztes Werk gewesen.

Am 7. Juni 1660, ein Jahr nach dem Abschlusse des Pyrenäen-Friedens, fand auf der kleinen Insel des Bidassoafusses die berühmte Zusammenkunft zwischen den Königen von Frankreich und Spanien statt, bei der Philipp IV. seine Tochter Maria Theresia Ludwig XIV. als Unterpfand des Friedens zur Gemahlin gab. Den außerordentlichen Aufregungen und Strapazen, die diese Reise und ihre umfassenden Vorbereitungen verursachten, war der alternde Schloßmarschall nicht mehr gewachsen. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr wurde Velazquez von einem böartigen Wechsel- fieber ergriffen, dem er schon nach sechs Tagen, am 6. August 1660, erlag, „alle in großer Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und wert hielt“.

DIE GEMÄLDE DES VELAZQUEZ

Abkürzungen – Abbreviations – Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur

B. = Breite = Width = Largeur

Alle Bilder von Velazquez sind auf Leinwand gemalt
All the pictures by Velazquez are painted on canvas
Tous les tableaux de Velazquez sont peints sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are meters
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 175)
= see the „Erläuterungen“ (p. 175)
voyez les „Erläuterungen“ (p. 175)



* Petersburg, Eremitage

H. 1,83, B. 1,16

Das Frühstück

The breakfast

Le déjeuner



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Musikanten

Trois musiciens

H. 0,87, B. 1,10



* London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Zwei junge Männer bei der Mahlzeit
Um 1618–1620

Two young men dining

H. 0,645, B. 1,04

Deux jeunes hommes prenant un repas



Pichmond, Sir Frederick Cook

Old woman frying eggs

Die alte Köchin
Um 1620

La vieille cuisinière

11. 09. 01, B 1.28



* London, Nationalgalerie

Christus im Hause der Martha

Um 1620

Christ in Martha's house

Le Christ dans la maison de Marthe

H. 0,59, B. 1,02



* London, M. Knoedler and Co.

Der Winzerbursche

H. 0,725, B. 1,045

The vintage

Le vendangeur



London, Apsley House (Herzog von Wellington)

H. 1,065, B. 0,82

Der Wasserverkäufer von Sevilla

The water-carrier

Um 1618—1620

Le vendeur d'eau



* Zürich, Don Manuel de Soto

H. 1,25, B. 1,40

Christus und die Jünger in Emmaus

Christ and the pilgrims of Emmaus

Um 1618—1620

Le Christ et les pèlerins d'Emmaüs



* Madrid, Don Aurellano de Beruete

H. 1,31, B. 1,055

St. Peter

Der heilige Petrus
Um 1618—1620

Saint Pierre



* Sevilla, Erzbischöflicher Palast

Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Messgewand

The Virgin delivering the chasuble to
St. Ildefonso

Um 1618—1620

La Vierge rendant la chasuble à
Saint Ildefonse



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,03, B. 1,25

Die Anbetung der Könige

The magi adoring Christ

1619

L'adoration des rois



Madrid, Prado-Museum

H. 0,40, B. 0,36

Bildnis eines Mannes

Um 1618–1620

A man's portrait

Portrait d'homme



• Rouen, Museum

H. 0,99, B. 0,82

Bildnis eines Mannes
(Der sogenannte Geograph)
Um 1623—1625

A man's portrait

Portrait d'homme



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,57, B. 0,44

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., king of Spain

Um 1623

Philippe IV, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,01, B. 1,02

Philipp IV., König von Spanien
Philip IV., king of Spain Um 1623—1624 Philippe IV, roi d'Espagne



Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,25

Der Infant Don Carlos

The infant Don Carlos

Um 1626

L'infant Don Carlos



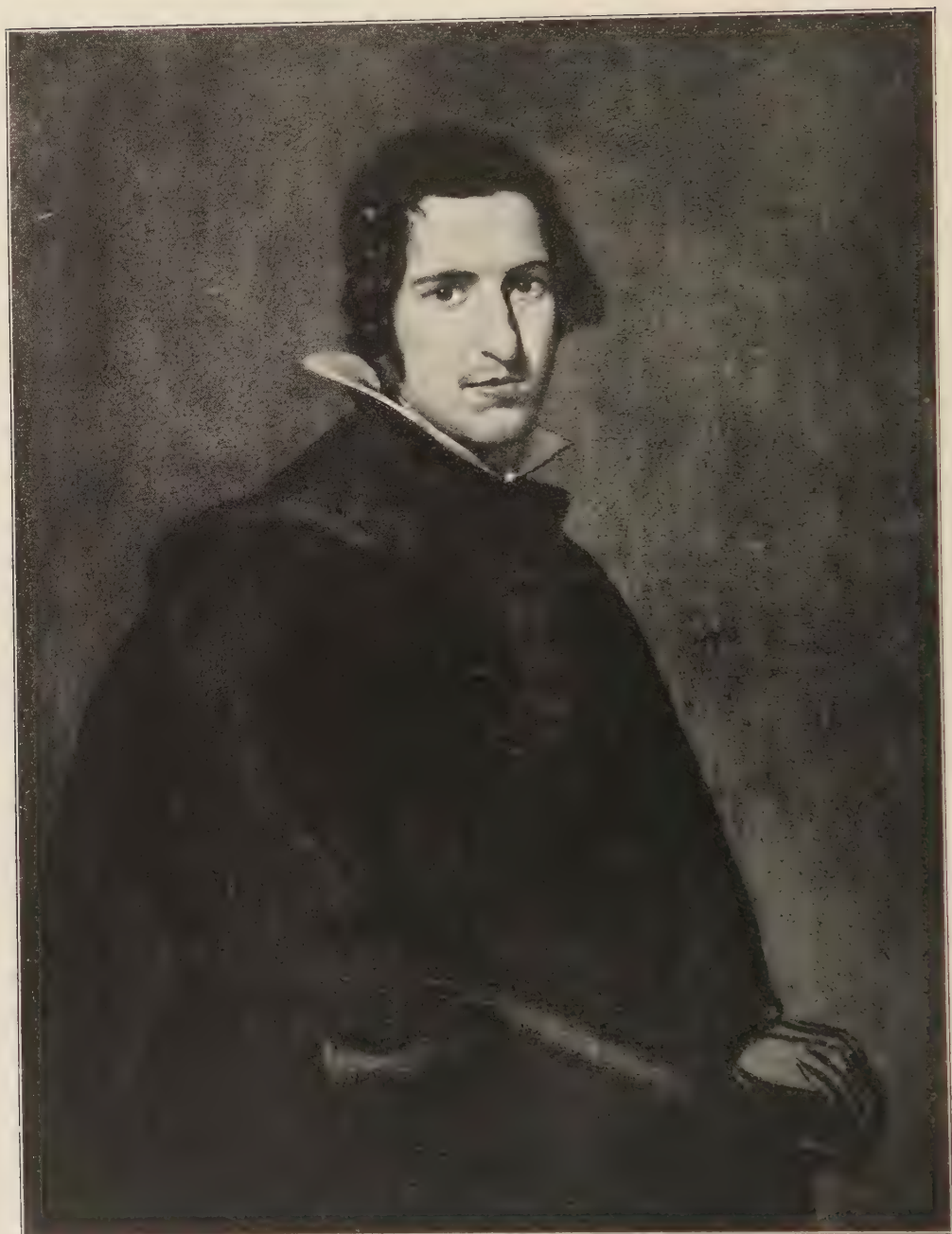
London, George Lindsay Holford

H. 2,16, B. 1,295

The duke of Olivares

Der Herzog von Olivares
Um 1623—1624

Le duc d'Olivarès



München, Alte Pinakothek

H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

Um 1626—1628

Portrait d'un jeune homme



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,62, B. 0,50

Portrait of a lady

Bildnis einer Dame
Um 1629

Portrait d'une dame



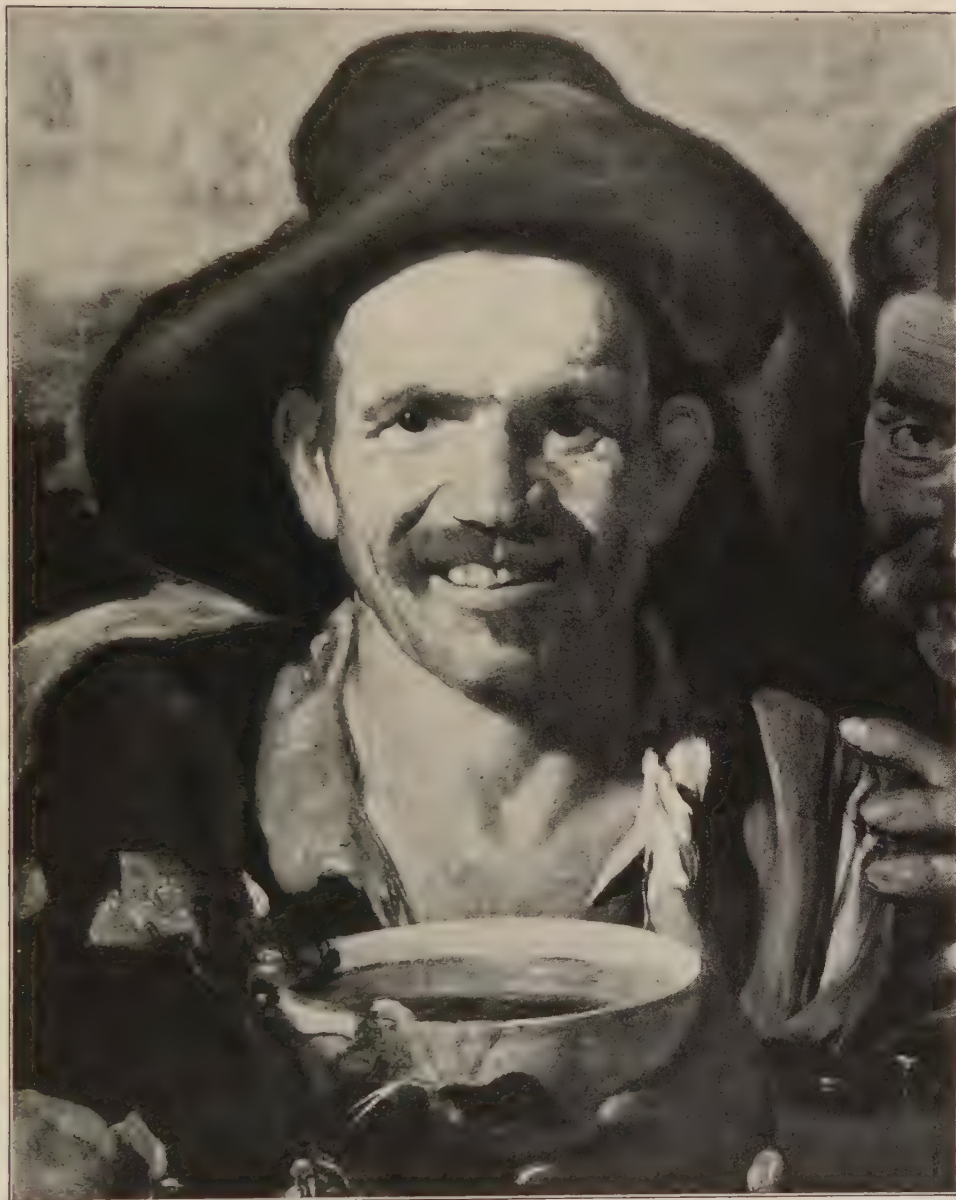
* Madrid, Prado-Museum

Die Trinker („Los Borrachos“)
1629

The drinkers

H. 1,65, B. 2,25

Les buveurs



Madrid, Prado-Museum

The drinkers
(Detail)

Die Trinker („Los Borrachos“)
(Ausschnitt)
1629

Les buveurs
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,46, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

1630

View from the villa Medici at Rome

Vue prise dans la villa Médicis à Rome



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,44, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

1630

View from the villa Medici at Rome

Vue prise dans la villa Médicis à Rome



Escorial

Jakob erhält den blutigen Rock Josephs

Jacob receiving the bloody coat of Joseph

1630

Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph

H. 2,23, B. 2,50



Escorial

Jakob erhält den blutigen Rock Josephs

(Ausschnitt)

Jacob receiving the bloody coat of Joseph
(Detail)

Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum

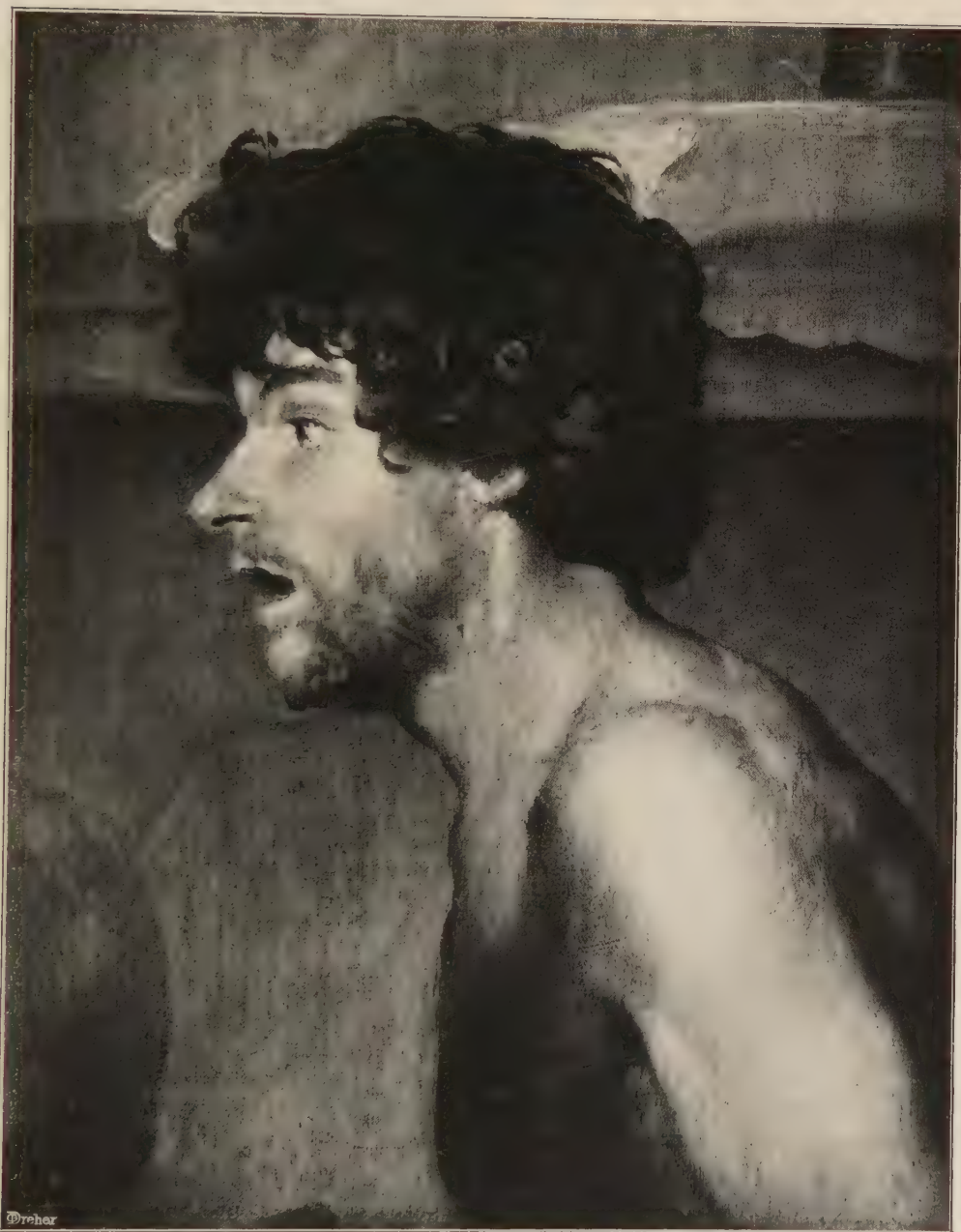
Die Schmiede des Vulkan

1630

The forge of Vulcan

H. 2,23 B. 2,90

La forge de Vulcain



Madrid, Prado-Museum

The forge of Vulcan
(Detail)

Die Schmiede des Vulkan
(Ausschnitt)
1630

La forge de Vulcain
(Détail)



*Madrid, Prado-Museum

H. 0,58, B. 0,44

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The infanta Mary, queen of Hungary

1630

L'infante Marie, reine de Hongrie



* London, Nationalgalerie

H. 1,98, B. 1,12

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1631

Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,065, B. 1,145

Don Diego del Corral
1631—1632



Madrid, Prado-Museum

Don Diego del Corral

(Ausschnitt)

The head of Don Diego del Corral
(Detail of the preceding picture)

1631—1632

La tête de Don Diego del Corral
(Détail du tableau précédent)



† Boston, Museum of Fine Arts

H. 1,40, B. 0,81

Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg

1631

The prince Balthazar Carlos and his dwarf

Le prince Baltasar Carlos et son nain



*London, Wallace-Galerie

H. 1,17, B. 0,955

The prince Balthazar Carlos

Prinz Baltasar Carlos
1631

Le prince Baltasar Carlos





* Wien, Hofmuseum

H. 1,26, B. 0,84

Philip IV.

Philipp IV.
1632

Philippe IV



* Wien, Hofmuseum

H. 1,30, B. 1,00

Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV.

1632

Isabel of Bourbon, first wife of Philip IV.

Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

H. 3,13, B. 2,39

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Um 1631—1635

Le duc d'Olivarès



Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,73

The prince Balthazar Carlos Prinz Baltasar Carlos Le prince Baltasar Carlos

Um 1635—1636



*London, Grosvenor House (Herzog von Westminster)

H. 2,075, B. 1,425

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule

Um 1635

The prince Balthazar Carlos in the riding school Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation



* London, Wallace-Galerie

H. 1,285, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule

Um 1635

The prince Balthazar Carlos in the riding school Le prince Baltasar Carlos dans l'école d'équitation



* Madrid, Prado-Museum

H. 3,01, B. 3,14

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., king of Spain

Um 1635

Philippe IV, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum

H. 3,01, B. 3 14

Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.

Um 1638—1640

Isabel of Bourbon, first wife of Philip IV.

Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 3,00, B. 3,14

Philipp III., König von Spanien

Philip III., king of Spain

Um 1635

Philippe III, roi d'Espagne



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,97, B. 3,00

Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III.

Um 1635

Margaret of Austria, wife of Philip III.

Marguerite d'Autriche, épouse de Philippe III



Madrid, Prado-Museum

H. 1,91, B. 1,26

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in hunting-suit

Um 1635

Philippe IV en costume de chasse



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,91, B. 1,26

Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich

Um 1635

The infant Don Ferdinand of Austria

L'infant Don Ferdinand d'Autriche



Madrid, Prado-Museum

H. 1,91, B. 1,03

Prinz Baltasar Carlos als Jäger

Um 1635

The prince Balthazar Carlos as hunter

Le prince Baltasar Carlos en chasseur



* Madrid, Prado-Museum

Die Uebergabe von Breda („Las Lanzas“)

The surrender of Breda

H. 3,07, B. 3,67

La reddition de Bréda

Um 1635—1640



Madrid, Prado-Museum

Justin von Nassau und Spinola
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

(Detail of „The surrender of Breda“)

Um 1635–1640

(Détail de „La reddition de Bréda“)



Madrid, Prado-Museum

Selbstbildnis des Velazquez

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Portrait of the painter himself
(Detail of „The surrender of Breda“)

Um 1635—1640

Portrait de l'artiste lui-même
(Détail de „La reddition de Bréda“)



Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Spanier

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Group of the Spaniards
(Detail of „The surrender of Breda“)

Um 1635—1640

Le groupe des Espagnols
(Détail de „La reddition de Bréda“)



Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Holländer

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Group of the Dutchmen
(Detail of „The surrender of Breda“)

Um 1635—1640

Le groupe des Hollandais
(Détail de „La reddition de Bréda“)



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,48, B. 1,69

Christus am Kreuz

Christ on the cross

1638 oder 1639

Le Christ en croix



• London, Nationalgalerie

Christ at the column

Christus an der Säule
Zwischen 1631 und 1640

H. 1,61, B. 2,035

Le Christ à la colonne



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

H. 1,20, B. 0,99

Bildnis einer Dame

Portrait of a lady

Um 1635—1640

Portrait d'une dame



London, Apsley House (Herzog von Wellington)

H. 9,76, B. 9,45

Bildnis eines Mannes

A man's portrait

Um 1635–1640

Portrait d'homme



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,09, B. 0,87

Der Bildhauer Martinez Montañes

Portrait of the sculptor Martinez Montañes

1636

Portrait du sculpteur Martinez Montañes



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

H. 1,08, B. 0,895

Der Oberjägermeister Juan Mateos

Um 1635—1640

Juan Mateos, master of the hunt of Philip IV.

Juan Mateos, premier arquebusier du roi



* Modena, Galerie

H. 0,68, B. 0,51

Francesco II. von Este, Herzog von Modena

Francis II. of Este, duke of Modena

1638

François II d'Este, duc de Modène



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,09, B. 0,88

Don Antonio Alonso Pimentel (?)

The so-called portrait of
Don Antonio Alonso Pimentel

Um 1640

Le portrait prétendu de
Don Antonio Alonso Pimentel



London, Nationalgalerie

Philip IV. hunting the wild boar

Philipp IV. auf der Saujagd
(um 1638-1639)

Philippe IV à la chasse au sanglier

H. 1,88, B. 3,125



Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 1,00

Prinz Baltasar Carlos
Um 1639

The prince Balthazar Carlos

Le prince Baltasar Carlos



* London, Buckingham-Palast

H. 2,11, B. 1,10

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos

1639

Le prince Baltasar Carlos



* Haag, Mauritshuis

H. 1,48, B. 1,11

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos

Um 1639

Le prince Baltasar Carlos



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

H. 0,655, B. 0,56

Bildnis eines Mannes

Zwischen 1640—1650

A man's portrait

Portrait d'homme



* Petersburg, Eremitage

H. 0,68, B. 0,55

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Um 1640—1643

Le duc d'Olivarès



* Dulwich, College Gallery

H. 1,282, B. 0,96

Philip IV.

Philipp IV.

1644

Philippe IV



* London, Wallace-Galerie

H. 0,928, B. 0,685

Die Dame mit dem Fächer

The lady with the fan

Um 1645

La dame à l'éventail



*Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

H. 0,64, B. 0,48

Kardinal Borja
Um 1645



* New York, Spanish Society

Kardinal Pamphili
Zwischen 1644 und 1647



Paris, Sammlung † Rud. Kann

H. 0,545, B. 0,445

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young girl

Um 1645

Portrait de jeune fille



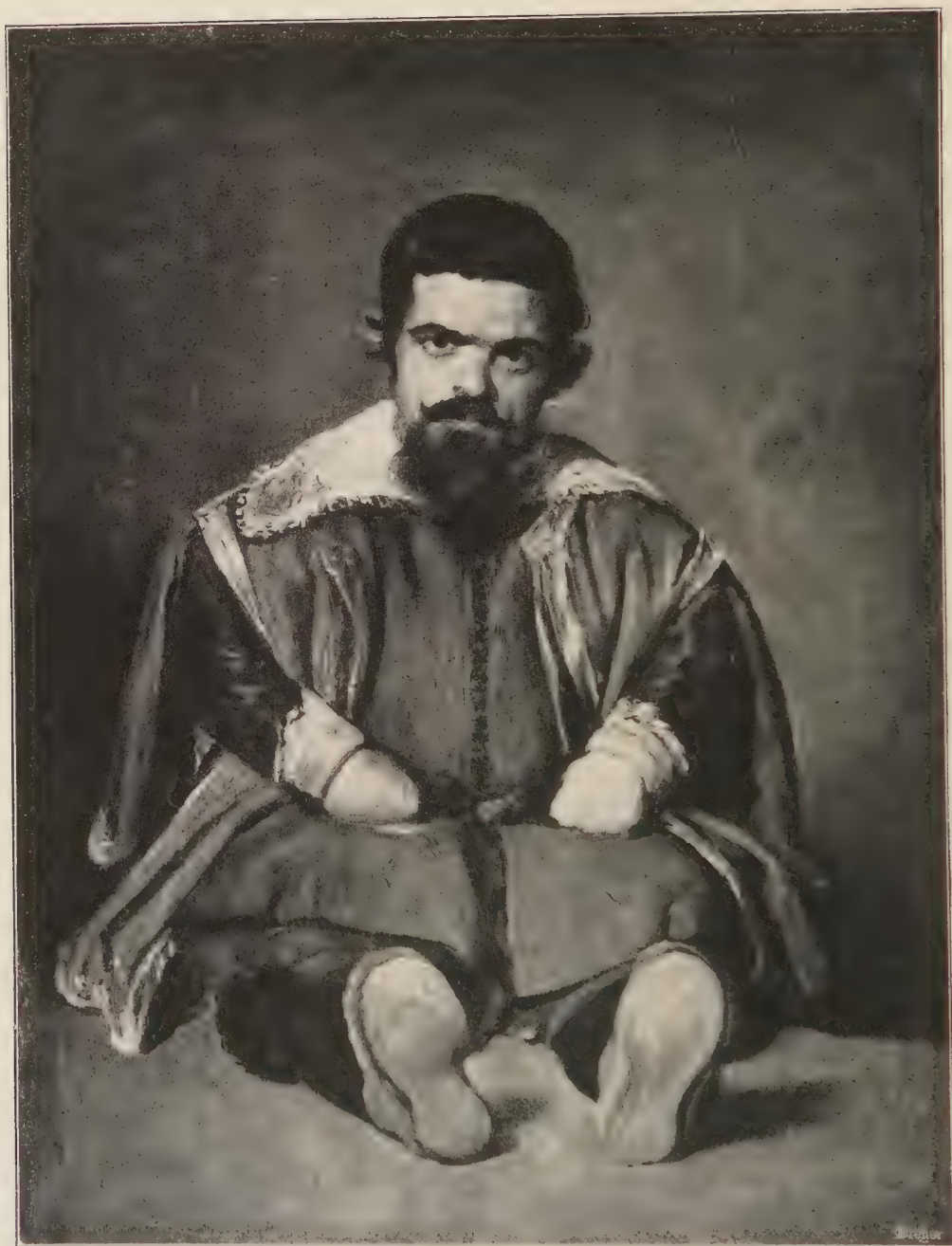
* Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Pabrillos de Valladolid)
Um 1640—1650

Portrait of a buffoon of Philip IV.

Portrait d'un bouffon de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

H. 1,06, B. 0,81

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.

(Sebastian de Morra)

Portrait of a dwarf of Philip IV.

Um 1643—1649

Portrait d'un nain de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,07, B. 0,82

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.

(El primo)

Portrait of a dwarf of Philip IV.

1644

Portrait d'un nain de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa

1647

Vue de Saragosse

H. 1,80, B. 3,31



Madrid, Prado-Museum

View of Saragossa (Detail)

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

1647

Vue de Saragosse (Détail)



Madrid, Prado Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

1647

Vue de Saragosse (Détail)



Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

1647

Vue de Saragosse (Détail)



* Valencia, Academia de Bellas Artes

H. 0,455, B. 0,38

Portrait of the painter himself

Selbstbildnis

Um 1650

Portrait du peintre lui-même



* Castle Howard, Earl of Carlisle

H. 0,76, B. 0,635

Juan de Pareja
1650



* Rom, Palazzo Doria

H. 1,40, B. 1,20

Papst Innozenz X.

The pope Innocent X.

1650

Le pape Innocent X



Rom, Palazzo Doria

Papst Innozenz X.
(Ausschnitt)

1650

The pope Innocent X.
(Detail of the preceding picture)

Le pape Innocent X
(Détail du tableau précédent)



* Petersburg, Eremitage

H. 0,49, B. 0,41

The pope Innocent X.

Papst Innozenz X.
1650

Le pape Innocent X



* Wien, Hofmuseum

H. 1,27, B. 0,89

Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin Philipps IV. (?)

Mary Ann of Austria, second wife
of Philip IV. (?)

Um 1651

Marie-Anne d'Autriche, seconde femme
de Philippe IV (?)



† Paris, Louvre

H. 0,75, B. 0,61

Maria Anna von Oesterreich (?)

Mary Ann of Austria (?)

Um 1651

Marie-Anne d'Autriche (?)



*Nordamerika, Privatbesitz

Maria Anna von Oesterreich (?)

Mary Ann of Austria (?)

Marie-Anne d'Autriche (?)



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,76, B. 1,34

Die Krönung der Maria

The coronation of the Virgin

Um 1651—1655

Le couronnement de la Vierge



Madrid, Prado-Museum

Die Krönung der Maria
(Ausschnitt)

The coronation of the Virgin
(Detail)

Um 1651—1655

Le couronnement de la Vierge
(Détail)



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,10, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.

(Don Juan de Austria)

Portrait of a buffoon of
Philip IV.

Um 1651—1660

Portrait d'un bouffon de
Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,42, B. 1,07

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Don Antonio el Ingles)

Portrait of a dwarf of Philip IV.

Um 1651–1660

Portrait d'un nain de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,79, B. 0,94

Menippus
Um 1651—1660

Ménippe



Madrid, Prado-Museum

Menippus
(Ausschnitt)

The head of Menippus
(Detail of the preceding picture)

La tête de Ménippe
(Détail du tableau précédent)

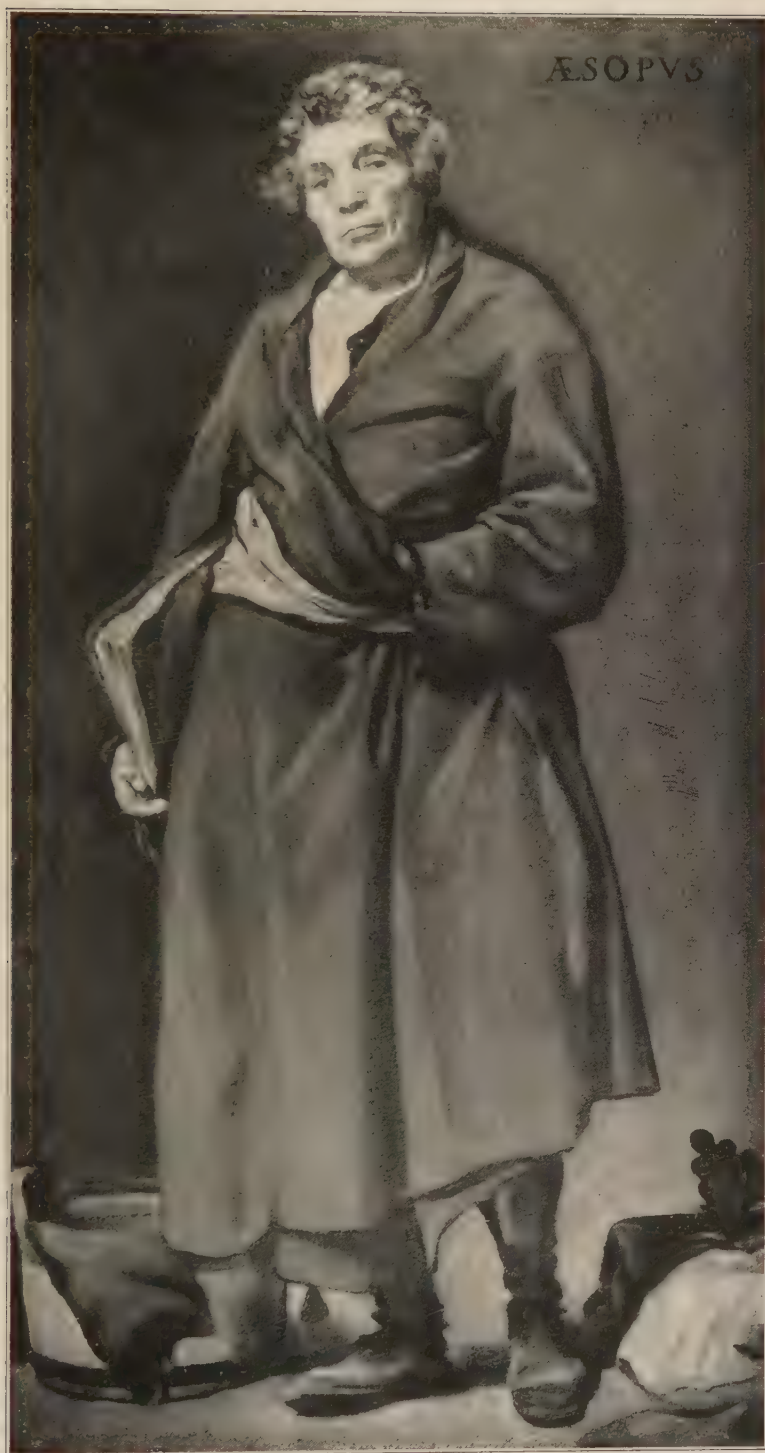


Madrid, Prado-Museum

Aesop
(Ausschnitt)

The head of Aesopus
(Detail of the accompanying picture)

La tête d'Esopé
(Détail du tableau ci-contre)



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,97, B. 0,94

Aesopus

Aesop
Um 1651—1660

Esope



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,03, B. 0,83

Der Idiot von Coria
(„El Bobo de Coriá“)

Um 1651—1660

The idiot of Coria

L'idiot de Coria



Madrid, Prado-Museum

H. 1,07, B. 0,83

Das Kind von Vallecas

1651—1660

The boy of Vallecas

L'enfant de Vallecas



London, Nationalgalerie

Venus mit dem Spiegel und Cupido

Venus with the mirror and Cupid

Um 1655

Vénus se mirant et Cupidon

H. 1,23, B. 1,75



Madrid, Prado-Museum

Mercury and Argus

Merkur und Argus

Um 1655

H. 1,27, B. 2,48

Mercure et Argus



Madrid, Prado-Museum

H. 1,79, B. 0,95

Mars
Um 1655—1658



* Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 1,00

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

Um 1655

L'infante Marguerite



Paris, Louvre

H. 0,70, B. 0,59

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

Um 1656

L'infante Marguerite



* Madrid, Prado-Museum

H. 3,18, B. 2,76

Las Meninas
1656



Madrid, Prado-Museum

Las Meninas

(Ausschnitt aus dem Bilde auf S. 101)

Detail of the preceding picture

Détail du tableau précédent



Madrid, Prado-Museum

Selbstbildnis des Velazquez
(Ausschnitt aus „Las Meninas“)

Portrait of the painter himself
(Detail of „Las Meninas“)

Portrait du peintre lui-même
(Détail de „Las Meninas“)



Madrid, Prado-Museum

Die Zwergin Mari Bárbola und der Zwerg Nicolasito Pertusato, rechts
(Ausschnitt aus „Las Meninas“)

The dwarfs Mari Bárbola and Nicolasito Pertusato Les nains Mari Bárbola et Nicolasito Pertusato
(Detail of „Las Meninas“) (Détail de „Las Meninas“)



Madrid, Prado-Museum

Kopf des einen Ehrenfräuleins aus den „Meninas“

Head of one of the maids of honour
(Detail of „Las Meninas“)

Tête d'une des dames d'honneur
(Détail de „Las Meninas“)



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

H. 1,365, B. 1,05

The infanta Margaret

Die Infantin Margarete

Um 1656—1657

L'infante Marguerite



Wien, Hofmuseum

H. 1,05, B. 0,87

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

Um 1656–1657

L'infante Marguerite



Madrid, Prado-Museum

Die Teppichwirkerinnen („Las Hilanderas“)

The carpet-weavers

H. 2,40, B. 2,89

Les ourdissseuses de tapis

Um 1655 1660



Madrid, Prado-Museum

Die Teppichwirkerinnen
(Ausschnitt)

The carpet-weavers
(Detail)

Les ourdisseuses de tapis
(Détail)



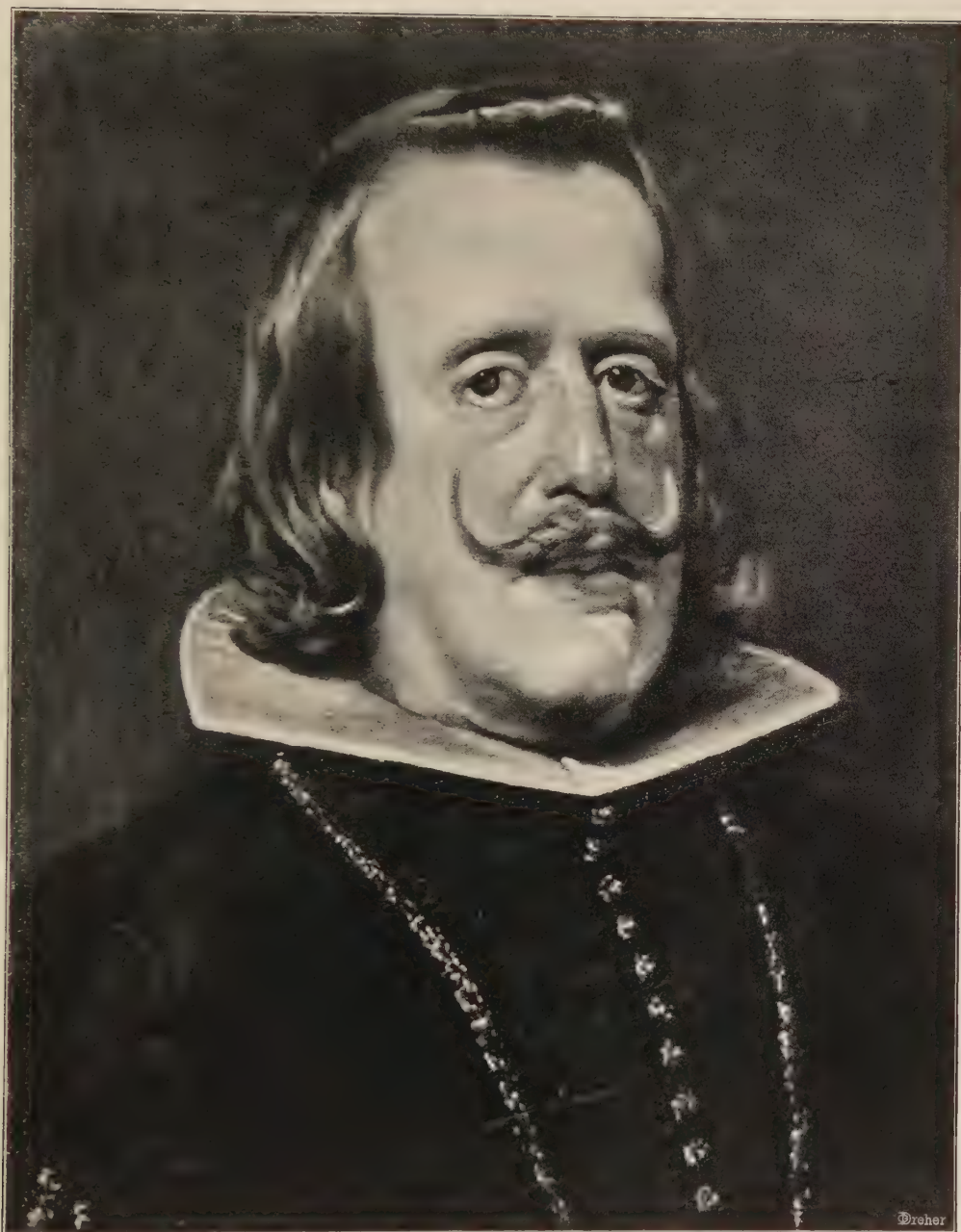
* Madrid, Prado-Museum

H. 0,69, B. 0,56

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Philippe IV



¹ Wien, Hofmuseum

H. 0,47, B. 0,37

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Philippe IV



London, Nationalgalerie

H. 0.636, B. 0.512

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Philippe IV



* Turin, Kgl. Pinakothek

H. 0,42, B. 0,33

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

H. 2,31, B. 1,31

Philip IV.

Philipp IV.
Um 1655—1660

Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

H. 209, B. 125

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria, second
wife of Philip IV.

Um 1658 - 1690

Marie-Anne d'Autriche, seconde
femme de Philippe IV



Wien, Hofmuseum

H. 1,21, B. 1,07

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

1659

L'infante Marguerite



© Madrid, Prado Museum

H. 2,12, B. 1,47

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

Um 1660

L'infante Marguerite



* Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 0,99

Der Infant Philipp Prosper

The infant Philip Prosper

Um 1659—1660

L'infant Philippe-Prosper



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,57, B. 1,88

Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler

Um 1656—1660

Anthony the abbot and Paul the hermit

Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite

ANHANG

KOPIEN, ZWEIFELHAFTE UND UNECHTE GEMÄLDE

Die Anordnung ist: Bildnisse der königlichen Familie, Selbstbildnisse, bekannte und unbekannte männliche Bildnisse, bekannte und unbekannte weibliche Bildnisse, religiöse Werke, Genrebilder, Landschaften

COPIES, DOUBTFUL AND FALSE PICTURES

The pictures are arranged: Portraits of the royal family, portraits of the artist himself, portraits of known and unknown men and women, religious paintings, genre-pictures, landscapes

COPIES, TABLEAUX DOUTEUX ET FAUX

L'arrangement des tableaux est le suivant: Portraits de la famille royale, portraits du peintre lui-même, portraits d'hommes connus et inconnus, portraits de femmes connues et inconnues, tableaux religieux, tableaux de genre, paysages



* Boston, Museum of Fine Arts

Philip IV.

Philipp IV.

Philippe IV



London, George Lindsay Holford

H. 2,07, B. 1,21

Philip IV.

Philipp IV.

Philippe IV



Petersburg, Eremitage

H. 2,03, B. 1,21

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV



Paris, Louvre

H. 2,00, B. 1,20

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in hunting-suit

Philippe IV en costume de chasse



* Florenz, Galerie Pitti

H. 1,16, B. 0,91

Philip IV.

Philipp IV.

Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,47

Philipp IV. im Gebet

Philip IV. praying

Philippe IV en prière



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,47

Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin Philipps IV., im Gebet

Mary Ann of Austria, second wife
of Philip IV., praying

Marie-Anne d'Autriche, seconde femme
de Philippe IV, en prière



^ Schloss Schönbrunn bei Wien

H. 2,05, B. 1,27

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche



* Wien, Hofmuseum

H 1,30, B. 1,00

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche



Richmond, Sir Frederick Cook

Maria Anna von Oesterreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

H. 2,00, B. 1,06

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The infanta Mary, queen of Hungary

L'infante Marie, reine de Hongrie



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,58, B. 1,13

The prince Balthazar Carlos

Prinz Baltasar Carlos

Le prince Baltasar Carlos



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,44

Prinz Baltasar Carlos

The prince Balthazar Carlos

Le prince Baltasar Carlos



London, H. B. Brabazon

Maria Anna von Oesterreich
Marie-Anne d'Autriche
Mary Ann of Austria



Paris, F. Kleinberger

H. 1,62, B. 1,18

Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola
L'infante Marguerite et la
naine Marie Barbola
The Infanta Margaret and the
dwarf Maria Barbola



Glasgow, Corporation Art Gallery

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

L'infante Marguerite



* Wien, Hofmuseum

Die Infantin Margarete

The infanta Margaret

L'infante Marguerite

H. 121, B. 0,95



Richmond, Sir Frederick Cook

Bildnis des Velazquez

Portrait of Velazquez

Portrait de l'artiste



Florenz, Uffizien

H. 1,01, B. 0,80

Bildnis des Velazquez

Portrait of Velazquez

Portrait de l'artiste



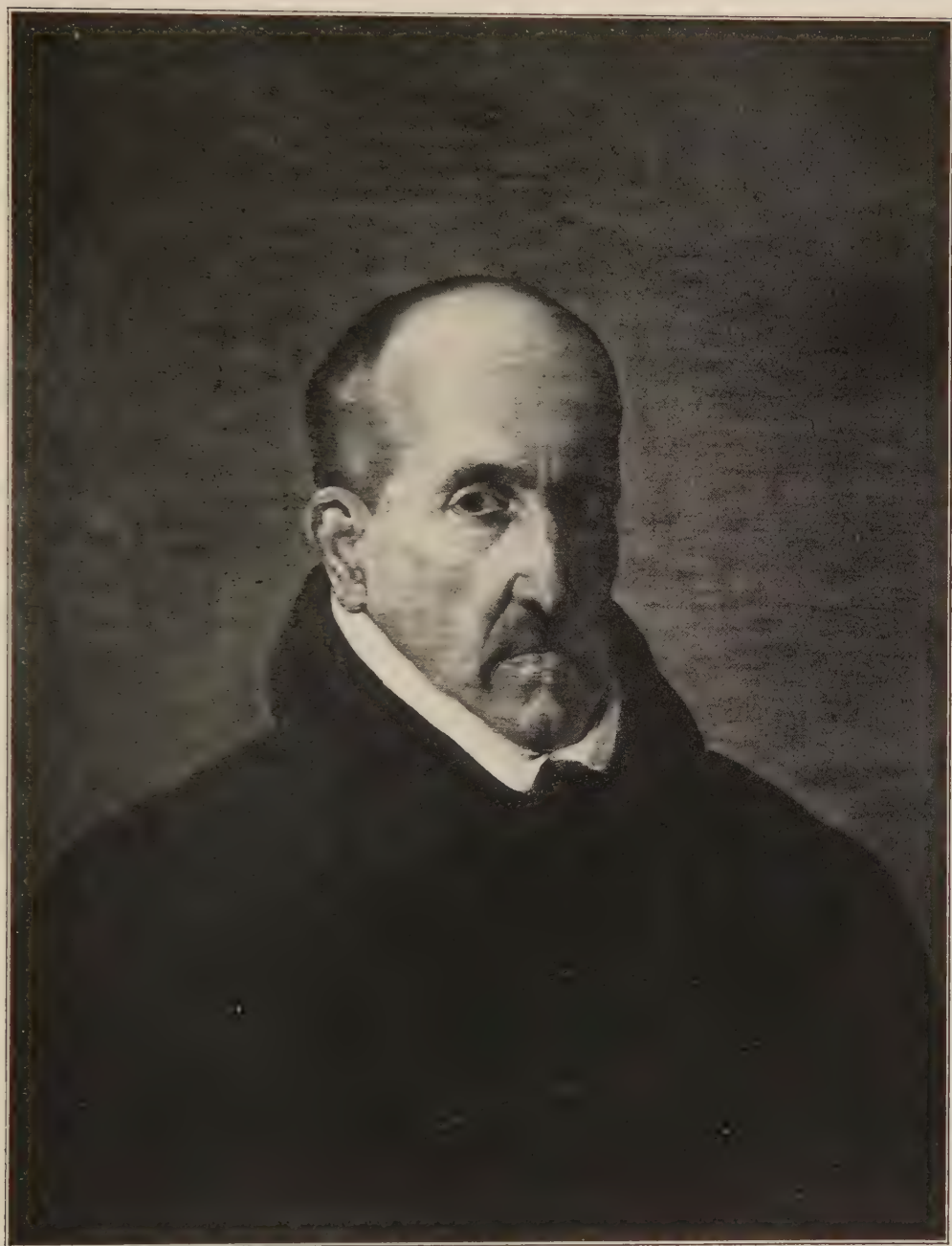
*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

H. 2,03, B. 1,21

Bildnis des italienischen Feldhauptmanns del Borro

Portrait of the Italian captain del Borro

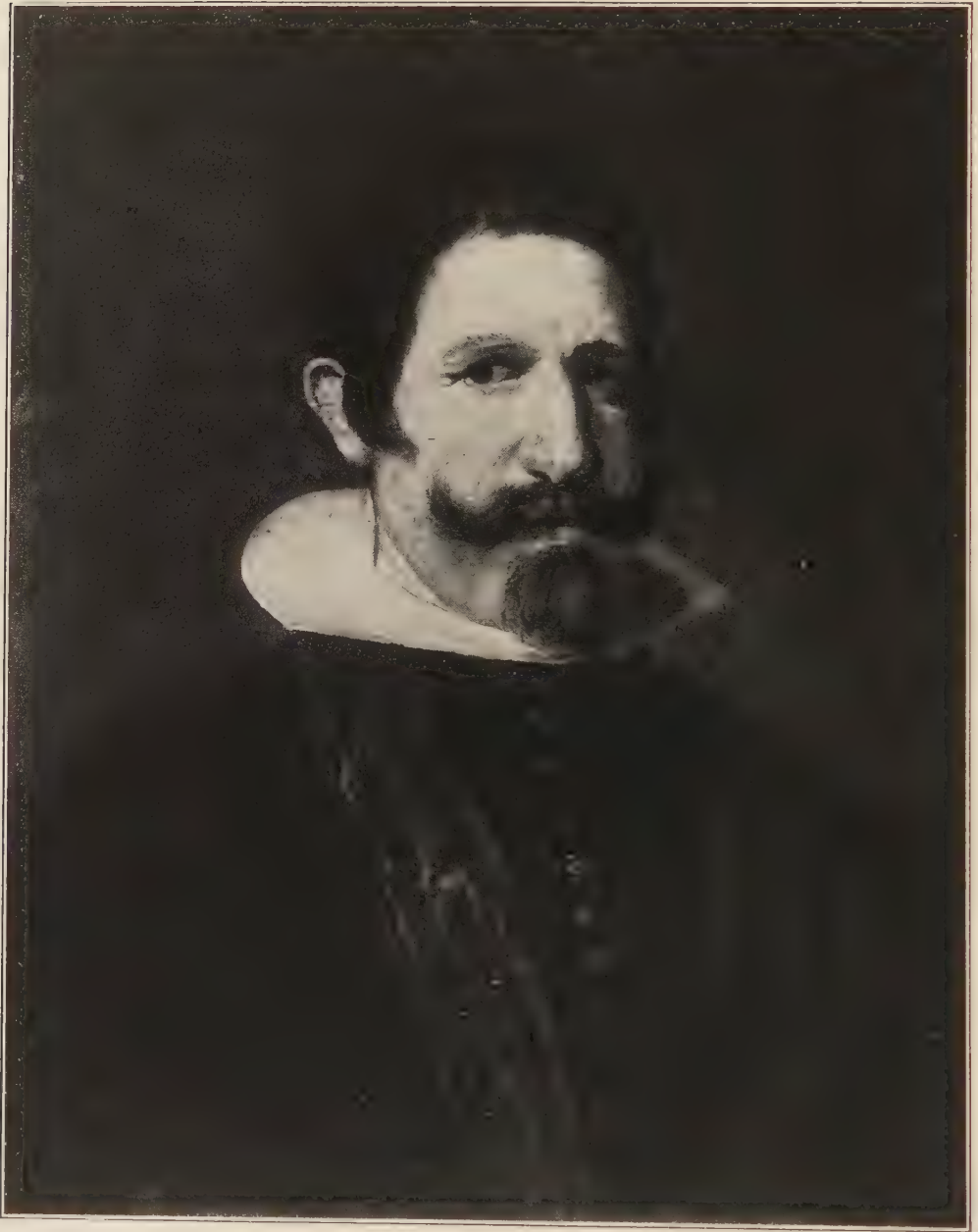
Portrait du capitaine italien del Borro



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,59, B. 0,46

Luis de Góngora y Argote



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,74, B. 0,44

Alonso Martinez de Espinar (?)



* London, Bridgewater-Galerie

H. 1,98, B. 1,07

Don Enrique Felipe de Guzman



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

H. 0,925, B. 0,74

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Le duc d'Olivarès



Petersburg, Eremitage

H. 2,08, B. 1,25

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Le duc d'Olivarès



*Schleissheim, Kgl. Galerie

H. 1,35, B. 1,14

Der Herzog von Olivares

The duke of Olivares

Le duc d'Olivarès



* London, Apsley House (Herzog von Wellington)

H. 0,78, B. 0,68

The pope Innocent X.

Papst Innozenz X.

Le pape Innocent X



* London, Nationalgalerie

H. 2,06, B. 1,12

Bildnis des Admirals Pulido-Pareja

Portrait of the admiral Pulido-Pareja

Portrait de l'amiral Pulido-Pareja



* London, Apsley House (Herzog von Wellington)

H. 0,60, B. 0,54

The poet Quevedo

Der Dichter Quevedo

Le poète Quevedo



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,98, B. 1,21

Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV.

Portrait of Pernia, buffoon of Philip IV.

Portrait de Pernia, bouffon de Philippe IV



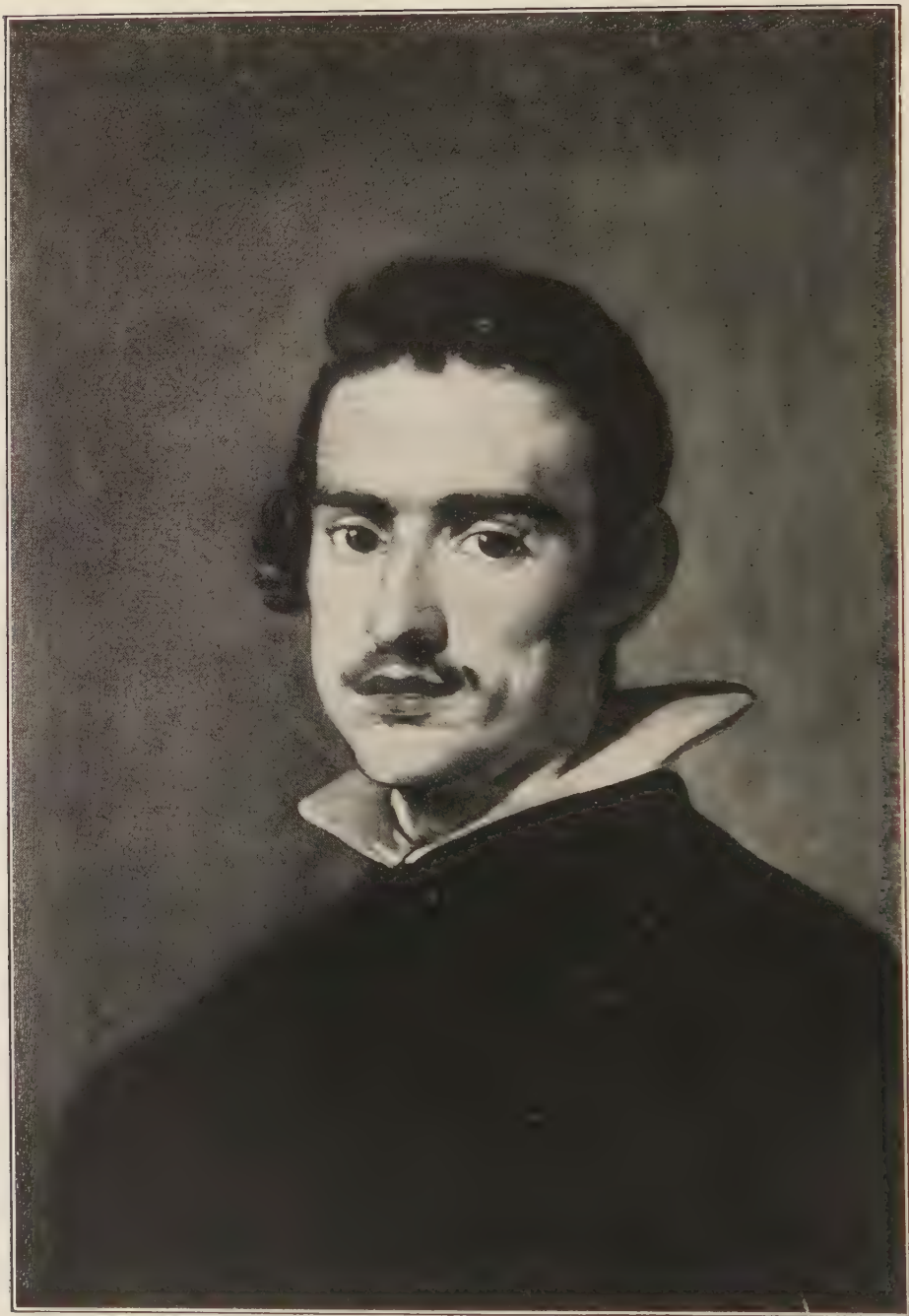
* London, George Donaldson

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.

Portrait of a buffoon of Philip IV.

(Calabaças)

Portrait d'un bouffon de Philippe IV



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,56, B. 0,39

Männliches Bildnis

A man's portrait

Portrait d'homme



* London, Bridgewater-Galerie

H. 0,75, B. 0,55

Männliches Bildnis

A man's portrait

Portrait d'homme



Wien, Galerie Harrach

H. 0,59, B. 0,43

Portrait of a young man

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait d'un jeune homme



*Dulwich, College Gallery

H. 0,52, B. 0,26

Head of a boy

Knabenkopf

Tête d'un jeune garçon



Rom, Palazzo Doria

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy



London, A. W. Leatham

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man



* Madrid, Prado-Museum

Doña Antonia de Ipiñarrieta y Galvos



London, Herzog von Devonshire

H. 0,712, B. 0,47

Bildnis einer Dame

Portrait of a lady

Portrait d'une dame



Paris, Louvre

H. 0,82, B. 0,63

Portrait of a young lady

Bildnis einer jungen Dame

Portrait d'une jeune dame



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,58, B. 0,46

Bildnis eines kleinen Mädchens

Portrait of a little girl

Portrait de fillette



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,58, B. 0,46

Bildnis eines kleinen Mädchens

Portrait of a little girl

Portrait de fillette



* London, Nationalgalerie

H. 2,31, B. 1,68

Die Anbetung der Hirten

The shepherds adoring Christ

L'adoration des bergers



*London, Nationalgalerie

H. 1,875, B. 1,775

Die Verlobung (Das Familienfest)

The betrothal

Les fiançailles



*Richmond, Sir Frederick Cook

A Spanish beggar

Ein spanischer Bettler

Un mendiant espagnol



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,39, B. 0,31

A man's head

Männlicher Kopf

Tête d'homme



* Wien, Hofmuseum

H. 0,83, B. 0,64

Der lachende Bursche

The laughing boy

Un garçon riant



* London, G. Salting

H. 0,725, B. 0,575

Child and servant

Ein Kind mit einem Diener

Un enfant et un serviteur



Früher Brüssel, Sammlung Somzée

Der Gemüschändler

The green-grover

Le fruitier



Londun, J. C. Robinson

Der Küchenmeister

Le chef de cuisine

The steward



* London, Nationalgalerie

Ein toter Krieger

A dead warrior

H. 1,04, B. 1,655

Un guerrier mort



* Paris, Louvre

Die Unterhaltung

The conversation

La conversation

H. 0,47, B. 0,77



London, William J. Farrer

The promenade at Sevilla

Die Promenade von Sevilla

La promenade à Séville



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,45, B. 2,10

Die „Calle de la Reina“ in Aranjuez

The „Calle de la Reina“ at Aranjuez

La „Calle de la Reina“ à Aranjuez



* Madrid, Prado-Museum

H. 2,48, B. 2,23

Der Tritonenbrunnen in Aranjuez

The fountain of tritons at Aranjuez

La fontaine des tritons à Aranjuez



* Madrid, Prado-Museum

H. 1,46, B. 1,11

Der Titusbogen in Rom

The arch of Titus at Rome

L'arc de Titus à Rome

Erläuterungen

Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen. — Wo kurzweg Justi und Beruete zitiert werden, sind gemeint: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* von Carl Justi. 2 Bände. Zweite, neubearbeitete Auflage. Bonn 1903. — A. de Beruete, *Velazquez*. Englische Ausgabe. London 1906. (Erste Ausgabe französisch. Paris 1898.)

- S. 1. Das Bild ist erst 1895 in die Galerie der Eremitage aufgenommen worden, nachdem es sich bis dahin in den Depots befunden hatte, in die es aus dem taurischen Palais gekommen war. Wilhelm Bode erkannte es zuerst als ein authentisches Werk.
- S. 2. Das Bild wurde im Jahre 1906 aus dem englischen Kunsthandel erworben. Auch Beruete (S. 8) hat sich für die Echtheit erklärt. Dann würden wir hier eine der allerersten Arbeiten des Meisters vor uns haben.
- S. 3. Zuerst von Ponz im Palastinventar von 1772 erwähnt (Beruete, S. 7).
- S. 4 u. 5. Die Bilder scheinen ungefähr gleichzeitig gemalt zu sein. Der Maler benutzte für die alten Frauen dasselbe Modell.
- S. 6. Das Bild war auf der historischen Ausstellung in Madrid 1892 von Don Luis Alvear ausgestellt worden, ist dann durch mehrere Hände gegangen und jetzt in London wieder aufgetaucht.
- S. 8 u. 9. Die Jünger von Emmaus (S. 8) stammen ebenso wie der heilige Petrus (S. 9) aus der Sammlung Cañaveral in Sevilla; beide Bilder sind erst von Beruete in das Werk des Velazquez aufgenommen worden.
- S. 10. Das Bild ist nur noch eine Ruine. Die Gesichter der Madonna und der Engel sind obendrein „in der abscheulichsten Weise übermalt“. (Beruete, S. 15.)
- S. 11. Mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet. Es ist unbekannt, für wen oder für welche Kirche Velazquez das Bild gemalt hat und woher es in die königliche Sammlung gekommen ist.
- S. 13. Nachdem Justi (I¹, S. 135) für die Echtheit des sogenannten Geographen eingetreten ist, haben sich auch andre Forscher und Kenner, wie zum Beispiel L. Gonse (*Gazette des Beaux-Arts*, 3^e Pér., Vol. IX., S. 128–129), der Maler Bonnat, P. de Madrazo und Beruete (S. 21) für Velazquez' Urhebererschaft ausgesprochen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Dargestellte einer der Hofnarren Philipps IV. ist, aber nicht, wie behauptet wird, Pablillos de Valladolid (S. 71), mit dem der „Geograph“ nur eine sehr geringe Ähnlichkeit hat.
- S. 14. Das Brustbild ist vielleicht eine Studie zu dem folgenden Bildnis in ganzer Figur. Harnisch und Schärpe sind nach Beruete (S. 20) vom Künstler in späterer Zeit übermalt worden.
- S. 15. Nach dem Papier in der Rechten des Königs, der anscheinend dargestellt ist, wie er eine Audienz erteilt, gewöhnlich „das Bildnis mit der Bittschrift“ genannt.
- S. 16. Der um zwei Jahre jüngere Bruder Philipps IV., der 1632, im fünfundzwanzigsten Lebensjahre, starb.
- S. 19. Früher „die Sibylle“ genannt. Die Dargestellte ist angeblich die Gattin des Malers, Doña Juana de Miranda. (Vgl. die Einleitung S. XI.) Beruete (S. 40) setzt das Bild erst um 1632 an.

- S. 20 u. 21. Das unter dem Namen „Los Borrachos“ (die Trinker) bekannte Bild stellt Bacchus, von einem seines Gefolges begleitet, im Kreise von Männern aus dem Volke dar. Es ist „für den Dienst des Königs“, also auf dessen Bestellung gemalt worden. Velazquez erhielt dafür (nach erhaltenen Urkunden) am 22. Juli 1629 hundert Dukaten in Silber.
- S. 22 u. 23. Von den neun im Prado-Museum aufbewahrten Landschaften, die vom Kataloge dem Velazquez zugeschrieben werden, sind nur diese unzweifelhaft echt. Die Villa Medici hat ihren Namen von dem Kardinal Ferdinand von Medici erhalten, der sie nach dem Tode ihres Erbauers, des Kardinals Giovanni Ricci von Montepulciano, erworben hatte. Neben der Villa Borghese war die Villa Medici ein beliebter Studienplatz für die in Rom lebenden Maler, die die Landschaftsmalerei pflegten. Auch Velazquez ließ sich durch den Zauber dieser herrlichen Natur zu landschaftlichen Studien anreizen. Das eine Bild (S. 22) zeigt das Innere einer Loggia, durch deren Seitenöffnung man einen Blick auf die Zypressen der Villa Borghese genießt. Das andre Bild (S. 23) stellt die Halle von der Terrasse des Belvedere dar. Die drei Oeffnungen der Wand sind mit Brettern vernagelt. Vgl. die Einleitung S. XV.
- S. 24—27. Wie das Bild der Auffindung von Josephs blutigem Rock (S. 24 u. 25) ist auch die Schmiede des Vulkan in Rom gemalt worden. Beide Bilder sind als Pendants aufzufassen, nach Justis treffendem Ausdruck „der entlarvte und der gelungene Betrug“. Auf der Schmiede des Vulkan ist der Augenblick dargestellt, wo Apollo dem betrogenen Vulkan die Untreue seiner Gattin enthüllt. Das Detailbild (S. 27) gibt den Kopf und die Büste des an zweiter Stelle stehenden Schmiedegesellen wieder, der die ungeheuerliche Kunde mit staunend aufgesperrtem Munde vernimmt.
- S. 28. Maria Anna, Infantin von Spanien, war die Schwester Philipps IV. Sie hielt sich zur Zeit, als Velazquez sie, im Auftrage ihres Bruders, malte, auf der Reise nach Ungarn, wo sie 1631 mit dem Könige, späteren Kaiser Ferdinand III., vermählt wurde, in Neapel auf. — Das Berliner Bild (S. 133) ist 1820 aus dem königlichen Palast in Madrid durch Geschenk in die Sammlung des preußischen Ministerresidenten Obersten von Schepeler gekommen. 1851 wurde es von Suermondt erworben, mit dessen Sammlung es 1874 in das Berliner Museum gelangte. Nach Justis Annahme (I, S. 265) hat Velazquez in Neapel nur den Kopf des Berliner Bildes gemalt, „die Figur höchstens flüchtig skizziert. Die Ausführung geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später und durch Schülerhand, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der den Bruder so tief erschütterte“.
- S. 29. Auf dem Schriftstück, das der König in seiner Rechten hält, steht: Sr Diego Velazquez Pintor de V. Mg^d (Magesdad). Nach Justi (II, S. 41) soll sich darunter noch die Jahreszahl 1636 befinden, die aber von andern nicht bemerkt worden ist. Armstrong hält das Bild für ein Werk Mazos.
- S. 30 u. 31. Don Diego del Corral y Arellano war ein hoher Beamter am Hofe Philipps III. und Philipps IV. und hervorragender Rechtsgelehrter, der dem Staate mannigfache Dienste geleistet hat. Da er am 20. Mai 1632 starb, muß das Bild zwischen 1631, dem Jahre von Velazquez' Rückkehr von Rom, und 1632 gemalt sein. (Beruete S. 42.) Die frühere Besitzerin des Bildes, die Herzogin von Villahermosa, der angeblich von einem amerikanischen Kunstsammler 300 000 Dollars dafür geboten worden sind, hat es 1906 zusammen mit dem Bilde auf S. 157 dem Prado-Museum geschenkt.
- S. 32. Erworben aus der Sammlung des Earl of Carlisle. Das Entstehungsjahr bestimmt sich durch das Alter des Prinzen (geb. 17. Oktober 1639).
- S. 33. Das Bild befand sich früher in den Privatgemächern in Hertford House. Beruete hat es erst in die englische Ausgabe aufgenommen, da er es vorher nicht gesehen.
- S. 34 u. 35. Es ist nicht anzunehmen, daß diese für den Wiener Hof gemalten Bildnisse, deren Verpackung und Versand durch Velazquez im Jahre 1632 feststeht, lediglich Atelierarbeiten sind. Ihr künstlerischer Wert ist allerdings nicht sehr groß.
- S. 38 u. 39. Während Justi beide Bilder für echte Werke des Meisters erklärt, dem Exemplar in der Wallace-Galerie aber den Vorzug vor dem andern gibt (II, S. 48—50), hält sie

Beruete (französ. Ausgabe, S. 110) für Arbeiten des Juan Bautista Martinez del Mazo, des Schwiegersohns des Velazquez. Da aber auch Bernuete meint, die Bilder seien „unter der Inspiration und im Atelier des Velazquez ausgeführt“, hielt ich es für gerechtfertigt, sie unter den Arbeiten mitzuzählen, an denen Velazquez zum mindesten Anteil gehabt hat. Auf dem Bilde in Grosvenor House stehen hinten auf dem Balkon König Philipp und seine Gemahlin Isabella mit der kleinen Infantin, auf dem Hofe rechts der Herzog von Olivares.

- S. 40 u. 41. Vor dem neuerbauten Schlosse Buen Retiro sollte auf Veranlassung des Herzogs von Olivares ein bronzenes Reiterstandbild des Königs Philipp IV. errichtet werden, mit dessen Ausführung der Florentiner Bildhauer Pietro Tacca betraut wurde, der bereits ein Reiterstandbild Philipps III. geschaffen hatte. Es war als Geschenk des Großherzogs von Toskana nach Madrid gekommen und im Parke des alten Schlosses aufgestellt worden. Dieser Plan hat wahrscheinlich die Anregung zu dem großen Reiterbildnis des Königs von Velazquez gegeben. Aber nicht dieses Bild wurde dem Bildhauer geschickt, der nach einem Porträt des Königs und sonstigen Mustern für Kleidung und Rüstung verlangt hatte, sondern eine Zeichnung danach oder, was noch wahrscheinlicher ist, die kleine Kopie, die sich jetzt im Palazzo Pitti in Florenz befindet (S. 127). Das große Bild wurde im Salon der Reiche in Buen Retiro aufgehängt und erhielt dort ein Seitenstück in dem Reiterbildnis der Königin Isabella (S. 41), das von einem älteren Maler, wahrscheinlich Gonzalez, herrührt. Velazquez hat jedoch, nachdem das Bild durch Ansetzen von breiten Leinwandstreifen auf beiden Seiten auf dieselbe Größe wie das Reiterbild Philipps gebracht worden, Roß und Umgebung übermalt.
- S. 42 u. 43. Auch die Reiterbildnisse Philipps III. und seiner Gemahlin sind Arbeiten eines älteren Künstlers, vielleicht des Bartolomé Gonzalez, die Velazquez zum Teil selbst übergangen hat, zum Teil von Schülern hat überarbeiten lassen. Um als Pendants zu den Reiterbildnissen S. 40 u. 41 dienen zu können, sind sie auch nachträglich noch durch Anstücken von Leinwand vergrößert worden. Die beiden Köpfe hat Velazquez unberührt gelassen, da er die Eltern Philipps IV. nicht gekannt hat. Seinen und seiner Schüler Anteil an diesen Bildern stellt Beruete im einzelnen folgendermaßen fest: An dem Bilde der Königin rühren von Velazquez nur die Vorderfüße des Pferdes von den Knien abwärts und Retuschen an der Schabracke und an den Bäumen der Landschaft her, am Bilde des Königs der größere Teil des Pferdes, Retuschen an der Rüstung, Bein, Fuß, Steigbügel, das Gebiß und andres mehr.
- S. 45. Der Infant Ferdinand von Oesterreich, ein jüngerer Bruder Philipps IV., war, obwohl er bereits das Kardinalskleid trug, schon 1623 zum Statthalter der Niederlande bestimmt worden. Aber erst nach dem Tode der Erzherzogin Isabella, 1633, begab er sich dorthin, ohne jemals nach Spanien zurückzukehren. Nach Justi (I, S. 337—339) liegt dem Kopfe des Prinzen auf seinem Bildnisse als Jäger eine ältere Aufnahme, etwa aus dem Jahre 1628, zugrunde, da der 1609 Geborene den Eindruck eines Neunzehnjährigen macht. Alles übrige ist erst später gemalt worden, vielleicht als Philipp ein Seitenstück zu seinem eignen Bildnis als Jäger (S. 44) haben wollte, mit dem auch das Bildnis des Prinzen im Höhenmaße übereinstimmt.
- S. 47—51. Nach einjähriger Belagerung durch die Spanier und ihre Bundesgenossen unter dem Befehl des Marquis von Spinola hatte die Festung Breda, das Bollwerk Flanderns, am 2. Juni 1625 kapituliert, wobei der Besatzung in Anbetracht ihres Heldenmuts die ehrenvollsten Bedingungen (mit allen Waffen, fliegenden Fahnen, Trommelschlag und Trompetenschall) zugestanden worden waren, und am 5. Juni 1625 fand die Uebergabe der Schlüssel durch den Gouverneur Justin von Nassau, einen natürlichen Bruder des Moritz von Nassau, an den Marquis von Spinola statt. Diesen Moment hat Velazquez seinem Bilde zugrunde gelegt, das in Spanien nach den hinter Spinola emporragenden Lanzen (es sind genau gezählt 29) den Namen „Las Lanzas“ erhalten hat. Es ist im Auftrage des Königs Philipp gemalt worden, wahrscheinlich für das Schloß Buen Retiro. Die auch vom Katalog des Prado-Museums angenommene Hypothese, daß das Bild erst

- 1647 ausgeführt worden sei, ist angesichts der Malweise, die mit der der großen Reiterbilder übereinstimmt, unhaltbar. Vgl. Justi I, S. 316.
- S. 52. Bis zum Jahre 1808 hat sich das Bild des Gekreuzigten in der Sakristei des Benediktinerinnenklosters von San Placido in Madrid befunden, für das es Velazquez gemalt hat. Das Kloster war von der Donna Teresa de Silva erbaut worden, die auch dessen erste Priorin war und bei Hofe sehr beliebt wurde, so daß sie öfters Besuche des Königs-paars und des Herzogs von Olivares erhielt. Um das Jahr 1633 machten sie und der Beichtvater des Klosters sich bei dem heiligen Amt verdächtig, weil „die fromme Anstalt Erscheinungen außerordentlicher Gnadenwirkungen zutage zu fördern schien, die bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten“. Die Priorin wurde zu vierjähriger Verbannung verurteilt. Nach fünf Jahren gelang es aber Olivares, eine Revision ihres Prozesses durchzusetzen, die mit einer Aufhebung des ersten Urteils und Wiedereinsetzung der Priorin endigte. Justi (I, S. 361) hält es für möglich, „daß Velazquez bei dieser Gelegenheit veranlaßt wurde, das Bild für das Kloster zu malen“.
- S. 53. Nach Justi (I, S. 366) vielleicht ein Motivbild, geweiht von Eltern, „die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten“. Das Bild, das Ende der 1840er Jahre von Madrid nach England gekommen ist, ohne daß es in Spanien weiter bekannt geworden war, ist zuerst durch die Ausstellung von Manchester (1857) in das Licht der Oeffentlichkeit gebracht worden. 1883 ging es als Schenkung des Sir John Savile Lumley in den Besitz der Nationalgalerie in London über. Stevenson (Velazquez, deutsche Ausgabe, S. 107) setzt es 1639, Beruete (S. 43) um 1632 an.
- S. 54. Auf der Rückseite der Leinwand steht in alter Handschrift der Name Joana de Miranda. Obwohl der Name Miranda am Hofe Philipps IV. mehrfach vorkommt, ist es doch wahrscheinlich, daß Velazquez seine Gattin, die Tochter Pachecos, dargestellt hat. Das Bild läßt sich, wie der Berliner Katalog angibt, nur bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadix zurückverfolgen. Im Jahre 1867 ging es aus der Salamanca-Galerie für 98 000 Franken in den Besitz des Lord Ward (Earl of Dudley) über, von dem es das Berliner Museum 1887 erwarb. Beruete (S. 41) zählt es nicht zu den authentischen Werken.
- S. 56. Juan Martinez Montañes, Bildhauer in Sevilla, war 1636 von dort an den Hof nach Madrid berufen worden, um für die in Florenz bestellte Reiterstatue des Königs „ein plastisches Modell des Kopfes“ anzufertigen, das nach Florenz geschickt werden sollte. Velazquez hat ihn an diesem Kopie arbeitend porträtiert. Die Identität des Dargestellten, den man früher für den Maler Alonso Cano gehalten, mit Montañes hat Justi (II, 72 ff.) nachgewiesen. Beruete (S. 73) setzt das Bild ohne zwingenden Grund zehn Jahre später an.
- S. 57. Auf Grund eines gestochenen Medaillonporträts auf dem Titel eines 1634 erschienenen spanischen Werks über den „Ursprung und die Würde der Jagd“ hat Justi (II, S. 342) die Persönlichkeit des Dargestellten als den Oberjägermeister des Königs, Juan Mateos, festgestellt.
- S. 58. Francesco II. von Este, Herzog von Modena, war aus politischen Gründen durch Olivares veranlaßt worden, dem Hofe von Madrid einen Besuch abzustatten. Ende September 1638 traf er dort ein, und damals hat ihn Velazquez porträtiert, der dafür eine reiche goldene Kette erhielt.
- S. 59. Pedro de Madrazo, der Verfasser des Katalogs des Prado-Museums, hat den Dargestellten für Don Antonio Alonso Pimentel, neunten Grafen von Benavente und Kammerherrn des Königs, erklärt. Demgegenüber macht Beruete (S. 47) geltend, daß der neunte Graf von Benavente 1633 starb, die diesem Bilde eigentümlichen Qualitäten aber erst einige Jahre später in Velazquez' Werk auftreten. Es ist darum nach seiner Ansicht wohl möglich, daß wir das Bildnis des zehnten Grafen von Benavente Don Juan Francisco (gestorben 1652) oder seines Nachfolgers Don Antonio Alonso (gestorben 1677) vor uns haben.
- S. 62 u. 63. Am 31. Dezember 1639 berichtete der toskanische Gesandte Serrano nach Hause: „Ein Bildnis des Großfürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und

nach England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der dortigen Prinzessin nahe bevorstehend.* Ein dieser Beschreibung entsprechendes Bildnis (S. 62) ist neuerdings im Schlosse zu Windsor zusammengerollt gefunden und später in einem Zimmer des Buckinghampalastes aufgehängt worden. Justi (II, S. 54) urteilt darüber: „Das Gemälde ist durch alten Firnis entstellt, der das Urteil erschwert, doch kann man auch jetzt schon bei aller Bravour der fleckigen Mache die Sicherheit der Meisterhand vermissen.“ Nach der Photogravüre im Custschen Galeriewerk macht das Werk, das ich leider nicht kenne, keinen schlechten Eindruck, so daß ein persönlicher Anteil des Meisters immerhin nicht ausgeschlossen ist. Auch das zweite Exemplar im Haag (S. 63), das aus der Sammlung König Wilhelms II. der Niederlande stammt, gehört wohl nicht zu den ganz eigenhändigen Werken des Meisters. Beruete (S. 57) hält beide Bilder für Kopien eines verlorenen Originals, und zwar soll das Haager Exemplar „unzweifelhaft“ eine Kopie des Mazo sein, das andre an Werke von Carreño erinnern.

- S. 65. Von Justi und Beruete als eigenhändige Arbeit anerkannt.
- S. 66. Wie Justi (II, S. 19 ff.) ausführlich begründet, hat Velazquez dieses Bildnis, das den König „in roter Gala“ darstellt, im Juni 1644 in Fraga gemalt, wohin sich der König begeben hatte, um dem letzten Kampfe um die von den Franzosen besetzte Festung Lerida nahe zu sein. Sie wurde am 31. Juli an die Spanier übergeben, und am 7. August hielt Philipp in der roten Tracht seinen Einzug in die wiedergewonnene Stadt. Beruete (S. 65) erklärt das Bild dagegen als eine Arbeit des Mazo.
- S. 67. Das Bild war von mir, da ich es mehrere Jahre nicht gesehen, in der ersten Auflage auf die Autorität Beruetes hin in den Anhang verwiesen worden. Beruete (S. 70—71) gesteht aber jetzt selbst seinen Irrtum zu.
- S. 68. Gaspar Borja y Velasco, geboren 13. April 1582, gestorben 28. Dezember 1645, Erzbischof von Sevilla und Toledo, Primas von Spanien und in Rom langjähriger Vertreter der spanischen Krone bei der Kurie. Das Bild ward 1867 bei der ersten Versteigerung der Salamanca-Galerie für 27 100 Franken vom Städelschen Institut erworben. Es soll aus dem Palast Borja in Gandia stammen. Während Justi (II, S. 81) darin das Originalwerk des Velazquez sieht, erklärt es Beruete (S. 62) für eine „sorgfältige Kopie“ nach einem verloren gegangenen Original. Letzteres erscheint mir nicht wahrscheinlich. Ich vermisste auch nicht mit Beruete die „Individualität“ dieses Kirchenfürsten. — Eine völlig übereinstimmende Wiederholung im Besitz des Domkapitels in Toledo, ein drittes Exemplar (vgl. Katalog des Städelschen Kunstinstituts 1900 S. 352), in verändertem Kostüm, bei Walter Ralph Bankes in Kingston Lacy.
- S. 69. Zuerst von Venturi in *L'Arte* (Jahrg. II) veröffentlicht, wurde das Bild 1902 in Paris ausgestellt und in der *Revue de l'Art*, Juni 1904, von Nicolle ausführlich besprochen. Pamphili war Kardinal von 1644—47.
- S. 70. Beruete, der das Bild anlässlich der Guildhall-Ausstellung zuerst besprochen hat (*Gazette des Beaux Arts*, 1901, Sept.), hält (S. 72) das Modell für identisch mit dem älteren Mädchen auf der Familie des Velazquez (Einleitung S. XIII), doch um zirka ein Jahrzehnt jünger.
- S. 71. In der Reihe der Hofnarren oder lustigen Personen (spanisch „truhanes“ genannt) am Hofe Philipps IV., die Velazquez gemalt hat, scheint Pablillos (Paulchen) von Valladolid der erste zu sein. Die Datierungen gehen aber bis „vor 1624“ (Armstrong) und „nach 1650“ (Stevenson) auseinander. Nach meiner Meinung gehört es in die 1640er Jahre. Die Namen dieser lustigen Personen sind uns durch die Inventare der Schlösser aufbewahrt worden.
- S. 72. Ein Zwerg Sebastian de Morra kommt seit 1643 in den Schloßinventaren vor. Seinen Namen hat man, ohne triftigen Grund, auf dieses Bildnis übertragen.
- S. 73. Der „El primo“ genannte Zwerg hieß eigentlich Don Luis de Aedo oder Hacedo. Seinen Beinamen hatte er davon erhalten, daß ihn der König „Vetter“ (el primo) nannte. Velazquez hat ihn um dieselbe Zeit wie seinen Herrn (S. 66) in Fraga gemalt.
- S. 74—77. Auf Befehl des Königs von Juan Bautista del Mazo zur Erinnerung an den Aufenthalt des Kronprinzen in Saragossa im Jahre 1645 gemalt, wo dieser in der Versammlung

der Stände die Privilegien von Aragon beschworen hatte. Der Kronprinz soll auch selbst „den günstigsten Standpunkt angeben haben. Dieser Punkt befindet sich am linken Ufer des Ebro unterhalb der steinernen Brücke, in der Vorstadt Altabás, nach der Ueberlieferung in dem damals reichen, schön gebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, einer Stiftung König Jakobs des Eroberers. Dies Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden. Der Standpunkt ist unweit des Bahnhofs.“ (Justi II, S. 116—117). Das Bild trägt die Inschrift: Jussu Philippi Max. Hisp. Regis Joannes Baptista Mazo Urbi Caesar. Aug. Ultimum Penicillum Imp . . . Anno MDCXLVII. Von Mazo rührt jedoch nur das Stadtbild her, die Figuren, nach Beruete (S. 60) den ganzen Vordergrund mit den Figuren, hat Velazquez gemalt, der wahrscheinlich auch das Ganze retuschiert hat.

- S. 78. Das Bild ist so schlecht erhalten, daß man aus ihm auf das Alter des Dargestellten keine sicheren Schlüsse ziehen kann. Es kann ebensogut 1645 wie 1655 gemalt sein.
- S. 79. Nachdem Velazquez in Rom den Auftrag erhalten hatte, den Papst Innozenz X. zu porträtieren, soll er, um „seine Finger gelenk zu machen“, da er wahrscheinlich seit seiner Abreise von Madrid keinen Pinsel mehr angerührt hatte, vorher seinen maurischen Sklaven und Farbenreiber Juan de Pareja gemalt haben, den er mit nach Rom genommen. Das Bildnis wurde in Rom von Velazquez öffentlich ausgestellt, und zwar mit solchem Erfolge, daß, wie der Maler Andreas Schmidt später in Madrid erzählte, „nach dem Urteil aller Maler verschiedener Nationen alles andre Malerei schien, dies allein Wahrheit“. Velazquez wurde dafür zum Mitglied der Akademie von S. Luca ernannt. (Vgl. Justi II, S. 148—149.) Juan de Pareja, der sich heimlich in Velazquez' Werkstatt zum Maler ausgebildet, hat wenigstens in einem Bilde, der Berufung des Matthäus zum Apostelamt im Prado-Museum in Madrid, Verdienstliches geleistet. Ein zweites Exemplar seines Bildnisses befindet sich beim Earl of Radnor in Longford Castle.

- S. 80 u. 81. Auf dem Briefe, den der Papst in der Linken hält, steht die Aufschrift:

Alla Santà di Nro Sigre
Innocencio X^o
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. Mtà Cattca

d. i. di Sua Maestà Cattolica.

- S. 82. Während Justi (II, S. 160) in dem Petersburger Bilde eine „geistreiche Originalwiederholung“ des Kopfes auf dem Bilde S. 80 sieht, hält es Beruete (S. 86) für „eine vorbereitende Studie“ dazu.
- S. 83—85. Nachdem Justi gegen die alte Bezeichnung der Bilder als Infantin Maria Theresia in den Pariser und Wiener Katalogen Einspruch erhoben und Beruete sie als einen „unbegreiflichen Irrtum“ hingestellt hatte, führt Heinrich Zimmermann im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1905, S. 185 ff., ebenso schwerwiegende Gründe dafür ins Feld. Obwohl Beruete von diesem Aufsatz keine Notiz nimmt, scheint die Frage dadurch doch mindestens wieder aufgerollt zu sein. — Das Bild auf S. 85, das 1897 in Paris aus der Sammlung Ledieu zur „Exposition des Portraits de femme“ geliehen war und 1899 nach Amerika verkauft worden ist, hält Beruete (S. 103) für das Bruchstück eines größeren Gemäldes.
- S. 86 u. 87. Von Velazquez für das Oratorium in der Wohnung der Königin Maria Anna gemalt.
- S. 88. Don Juan de Austria war der Spitzname, den man diesem Hofnarren nach dem Großoheim des Königs, dem Sieger von Lepanto, beigelegt hatte. Mit Anspielung darauf hat Velazquez auf dem Fußboden Waffen und Rüstungsgegenstände verstreut, und im Hintergrunde hat er in flüchtigen Strichen eine Seeschlacht skizziert, die man durch die Oeffnung des Raumes sieht.
- S. 89. Im Katalog des Prado-Museums wird dieser Zwerg mit einem unter dem Namen „Don Antonio der Engländer“ bekannten identifiziert.

- S. 90-93. Beide Bilder befanden sich im Torre de la Parada, dem Jagdschloß Philipps IV., und sind vielleicht, wie Justi vermutet, durch die ebenfalls daselbst befindlichen Bilder des Heraklit und des Demokrit von Rubens, die dieser 1603 von Italien mitgebracht hatte, angeregt worden (s. „Klassiker der Kunst“ Bd. V, P. P. Rubens S. 16). Vgl. auch die Einleitung S. XXV und XXVI.
- S. 94. Seinen Beinamen hat der Idiot von Coria, „ein grausiges Bild des Blödsinns und seines leeren Gelächters“ (Justi), vermutlich von seinem Geburtsort erhalten.
- S. 95. Ein Kretin, der nach der Unterschrift unter einem Stich von 1792 „mit Zähnen und in ungewöhnlicher Größe“ in Vallecas, einem vier Meilen von Madrid gelegenen Orte, zur Welt gekommen war (Justi II, S. 286). Ueber die absonderlichen Wesen, die zum Hofstaate Philipps IV. gehörten, vgl. die Einleitung S. XXIV und XXV.
- S. 96. Ueber die Geschichte dieses Bildes hat Beruete (S. 110) neuerdings folgendes ermittelt: Aus dem Besitze des Don Gaspar Mendez de Haro (dem Sohn des Ministers unter Philipp IV.), in dessen Inventarien es 1682 und 1688 erwähnt wird, kam es an seine Tochter, die durch ihre Freundschaft mit Goya berühmte Herzogin von Alba, und nach deren Tode 1802 an den berühmten Minister Don Manuel Godoy. Als dessen Besitz 1808 versteigert wurde, erwarb es Mr. Wallis, der Agent des Kunsthändlers Buchanan, von dem es Mr. Morritt auf den Rat von Sir Thomas Lawrence für 500 Pfund erwarb. Ende 1905 wurde es von Agnew and Son in London ausgestellt und ging für den ungeheuern, durch Subskription aufgebrauchten Preis von fast einer Million Mark (45000 Pfund) in den Besitz der Londoner Nationalgalerie über.
- S. 98. Vgl. die Einleitung S. XXVII und XXVIII.
- S. 99. Die Prinzessin Margarete wurde am 12. Juli 1651 geboren. Danach sind die Zeitbestimmungen dieses und der folgenden Bildnisse angenommen worden.
- S. 101—105. Der Name „Las Meninas“, unter dem das Bild in Spanien bekannt ist, bezieht sich auf die beiden Hof- oder Edelfräulein, die um die kleine Prinzessin beschäftigt sind. Vgl. die Einleitung S. XXVI und XXVII.
- S. 106. Obwohl sich das Frankfurter Bild von dem Wiener Exemplar (S. 107) nur in der Anordnung des Hintergrundes unterscheidet, scheint es keine Kopie, sondern eine dem Wiener Bilde nur wenig nachstehende Wiederholung von Velazquez' eigener Hand zu sein.
- S. 108 u. 109. Seit 1622 bestand in Madrid in Santa Isabel eine Wandteppichfabrik, die wahrscheinlich den Schauplatz des Gemäldes bildet. Vgl. die Einleitung S. XXVII.
- S. 110-113. Zu Velazquez' letzten Arbeiten gehört „dieser merkwürdige Alterskopf (Philipps IV.), der sich jedem unvergeßlich einprägt“. Er kommt in zahlreichen Exemplaren vor. Außer dem in Madrid (S. 110) hält Justi die in Wien (S. 111) und London (S. 112) für die besten Exemplare. Ihnen zunächst kommt das der Pinakothek in Turin (S. 113), das der „Cicerone“ ebenfalls zu den wenigen echten Bildern des Velazquez in Italien zählt.
- S. 117. Im Katalog des Prado-Museums fälschlich als Infantin Maria Theresia, spätere Königin von Frankreich, bezeichnet. Daß vielmehr die Infantin Margarete dargestellt ist, hat bereits Justi erkannt und ergibt sich auch aus dem Vergleich mit ihren übrigen Bildnissen.
- S. 118. Der Infant Philipp Prosper war das zweite Kind aus der Ehe Philipps IV. mit Maria Anna von Oesterreich. Am 28. Dezember 1657 geboren, starb er bereits am 1. November 1661. Er ist im Alter von etwa zwei Jahren dargestellt.
- S. 119. Für das Oratorium in der St. Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks von Buen Retiro gemalt, wo es 1659 auf dem Altar aufgestellt wurde. Vgl. die Einleitung S. XXVIII und XXIX.

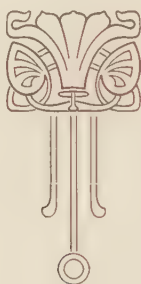
Anhang

- S. 123. Der von Francis Lathrop (Burlington Magazine, April 1905) versuchte Nachweis der Echtheit des Bildes kann nicht überzeugen. Der Dargestellte erscheint etwa achtzehnjährig.
- S. 126. Beruete (S. 57) macht darauf aufmerksam, daß bei dem Madrider Original (S. 44) der König ursprünglich den Hut in der linken Hand gehalten hat, also ebenso wie bei unsrer Kopie, die er für ein schwaches Werk des Mazo hält.
- S. 127. Eine Kopie des großen Reiterbildnisses im Prado-Museum (S. 40), die vermutlich für den Bildhauer Pietro Tacca in Florenz angefertigt worden ist, um ihm als Muster für das bei ihm bestellte Reiterstandbild des Königs zu dienen. Vgl. die Anmerkung zu S. 40 u. 41. — Das Reiterbildnis der Königin Isabella in den Uffizien in Florenz ist ebenfalls eine Kopie des großen Bildes im Prado-Museum (S. 41).
- S. 128 u. 129. Aus dem Escorial stammende Werkstattbilder.
- S. 130. Heinrich Zimmermann (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1905, S. 197) nennt das von ihm entdeckte Bild „eine vorzügliche, unter den Augen des Meisters und wohl auch unter seiner Mitwirkung entstandene Atelierwiederholung“.
- S. 131. Auch der Wiener Katalog (1904) schließt sich Justi (II, S. 247) Urteil an, daß das Bild nicht von Velazquez ist, „von dessen Auffassung und Farbengefühl es ganz abweicht“.
- S. 133. Vgl. die Anmerkung zu S. 28.
- S. 134. Auch der Katalog des Prado (1118) betrachtet das Bild nicht als Original.
- S. 135. Von Beruete (S. 65) als ein Werk des Mazo bestimmt. Dagegen Justi (II, S. 56): „Velazquez kann an der Ausführung wenig Anteil haben, obwohl von der Manier des Mazo auch nichts zu sehen ist.“
- S. 136 rechts. Das Oktober 1904 bei der Versteigerung der Sammlung Bourgeois in Köln von dem Kunsthändler F. Kleinberger in Paris erworbene Bild aus dem Besitz des Domherrn Maddeo Orlando in Burgos ist wahrscheinlich von Goya.
- S. 137 rechts. Eine oben verkürzte Kopie des Bildes S. 117.
- S. 140. Nachdem die Zuschreibung des 1873 in Florenz erworbenen Bildes an Velazquez als unhaltbar erkannt worden ist, sind verschiedene italienische Maler dafür in Vorschlag gebracht worden, ohne daß jedoch eine Einigung erzielt worden ist.
- S. 141. Es ist bezeugt, daß Velazquez das Bildnis des Dichters Luis de Góngora im Auftrage seines Schwiegervaters Francisco Pacheco gemalt hat, es ist aber nicht erwiesen, daß dieses Bildnis mit dem jetzt im Prado-Museum aufbewahrten identisch ist, das nach Justi (I, S. 126) „nicht intakt ist und wenig Merkmale seiner damaligen Malweise hat“.
- S. 142. „Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Hand des Velazquez bei diesem ganz in braunem Ton, übrigens mit fester Hand gemalten Brustbilde vollends nicht zu erkennen.“ (Justi I, S. 341.)
- S. 143. Der Dargestellte ist ein natürlicher Sohn des Herzogs von Olivares, den dieser später anerkannte, um ihn als seinen Erben in die Gesellschaft einzuführen und an den Hof zu bringen. Das Bild ist jedoch nicht von Velazquez, sondern von Juan Carreño de Miranda, wie ein Vergleich mit andern Werken dieses Künstlers ergibt. (Vgl. W. L. Bourke and L. Cust, The Bridgewater Gallery, Westminster 1903.)
- S. 144. Das 1746 aus der herzoglichen Galerie zu Modena als Original erworbene Werk ist wohl nur ein Atelierbild.
- S. 146. Das in Schleißheim befindliche Reiterbildnis des Herzogs von Olivares ist nicht als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzuerkennen, sondern wahrscheinlich eine gute Schulkopie.
- S. 147. Die unfreie Behandlung, die verschwommene Modellierung schließen den Gedanken an ein Originalwerk des Velazquez aus. Vermutlich eine Schülerkopie nach dem Bilde S. 80.
- S. 148. Beruete (S. 62–64) Gründe gegen die Authentizität des Bildes (schlechte Zeichnung der Arme u. s. w.) sind schwerwiegend genug, um die Verweisung des Bildes unter die „zweifelhaften“ zu rechtfertigen. Die Bezeichnung: Did. Velazqz Philip. IV a cubiculo eiusq' pictor 1639 hält übrigens auch Justi für unecht.

- S. 149. Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (geboren 1580) hat sich vornehmlich durch seine satirischen Dichtungen bekannt gemacht. Er lebte am Hofe Philipps IV. Das Bild ist 1841 vom Herzog von Wellington für 105 Pfund in London erworben worden. Es wird von Beruete (S. 62) für eine „gute Kopie des verlorenen Originals“ erklärt.
- S. 150. Cristobal de Pernia war nach dem Bericht des toskanischen Gesandten (Justi II, S. 274) der angesehenste seines Standes und bezog doppeltes Gehalt. Nach einem sarazenischen Seeräuber, der im 16. Jahrhundert die spanischen Küsten heimgesucht, hatte er den Beinamen Barbarossa erhalten, weil er oft in türkischem Kostüm erschien. Gelegentlich spielte er auch die Rolle eines Stierfechters, und als solcher ist er in dem vorliegenden Bilde dargestellt. — Ich schließe mich dem Urteil Beruetes (S. 95) an, der den Barbarossa für die übrigens in Velazquez' Atelier ausgeführte Arbeit eines Nachahmers hält, der ein Pendant zum Don Juan de Austria (S. 88) geben wollte.
- S. 151. Daß das Bild den 1700 im Inventar von Buen Retiro genannten Calabacillas oder Calabças („mit einem Bild in einer Hand und einem Papier in der andern“) darstellt, ist möglich. Von einem Original des Velazquez kann aber keine Rede sein.
- S. 152. Justi (II, S. 99) rechnet „den jungen Mann von bräunlicher Gesichtsfarbe und sinnlichem Zug, der so hart und roh gemalt ist“, mit Recht zu den „ganz fremdartigen Stücken“ die mit Velazquez nichts zu tun haben.
- S. 153. Nicht von Velazquez. Von Bourke und Cust in dem Werke über die Bridgewater-Gallery (s. o.) vermutungsweise dem van Dyck zugeschrieben.
- S. 154. Zuerst von A. Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIII (1901), S. 110, als ein Werk von Velazquez in Anspruch genommen. Auch Justi hatte nach brieflicher Mitteilung an Bredius bei einem früheren Besuch der Galerie Harrach den Eindruck gewonnen, daß es von Velazquez sein könnte. Das Bild ist (nach gütiger Mitteilung des gräflich Harrachschon Galeriedirektors Dr. Dernjac) seinerzeit auch wirklich als ein Velazquezsches erworben worden. Nach wiederholter Prüfung trage ich jedoch Bedenken, es in die sicheren Werke des Meisters einzureihen.
- S. 155. Eine Studie zu dem kleineren der beiden Knaben, die auf dem „die Familie des Velazquez“ genannten Bilde von Mazo in Wien (s. die Einleitung S. XIII) vorn in der Mitte stehen. Das Bildchen ist bald dem Juan de Pereja, bald dem Velazquez zugeschrieben worden, ist aber wahrscheinlich von Mazo selbst gemalt.
- S. 157. Vgl. S. 30. Russel (Burlington Magazine, Febr. 1906, S. 351) meint, daß Hände und Gesicht dieses Atelierbildes zum großen Teil, wenn nicht ganz, vom Meister selbst herrühren.
- S. 160. Beide Bildnisse scheinen dasselbe Kind darzustellen. Das eine Bild (links) ist nach Justi (II, S. 115—116) „wohl ein erster Versuch, wo durch die Unruhe des kleinen Geschöpfes und die Eile des Malers einige Verzeichnungen (in der Stellung der Augen und des Mundes) passiert sind. Daher dann die nochmalige Aufnahme.“ Beruete schließt unsers Erachtens mit Recht beide Bilder aus dem Werke des Velazquez aus.
- S. 161. Nicht von Velazquez, sondern wahrscheinlich von Francisco de Zurbaran.
- S. 162. Ein rätselhaftes Bild, über dessen Bedeutung ebensowenig Klarheit besteht wie über seinen Urheber. Justi (II, S. 308 ff.) sieht darin ein Familienfest, findet es aber auffallend, daß sich das Mädchen, das eine Blume darbringt, nicht dem Vater, sondern dem Beschauer zuwendet, was aber vielleicht durch die bühnenmäßige Anordnung zu erklären ist. Wenn das Bild nicht von Velazquez ist, erinnert es nach Justis Ansicht am ehesten an Matteo Cerezo. Es kam 1895 aus dem Besitze des Lord Savile in die Londoner Nationalgalerie, nachdem es früher dem Tiermaler Edwin Landseer gehört hatte.
- S. 163. Von Justi (I, S. 104) als „sehr zweifelhaft“ bezeichnet. Der Bettler stützt seinen Krug auf eine Kugel, die eine weite Gebirgslandschaft widerspiegelt mit einer Herberge, vor der man etwa zehn Figürchen sieht.
- S. 164. Vgl. S. 152.
- S. 165. Justi (I, S. 98) hält das Bild für ein Werk des Caravaggio und verweist auf eine Stelle bei Bellori, *Le Vite de' pittori etc.*, p. 214: „E'l conte de Villa Mediana hebbe (von

Caravaggio) la mezza figura di Davido e'l ritratto di un giovine con un fior di melarancio in mano."

- S. 166. Justi, der das Bild früher für echt gehalten, erklärt in der zweiten Auflage seines Buches (I. S. 106), daß er es „nach wiederholter Prüfung“ aus dem Werke des Velazquez streichen möchte.
- S. 169. Nach einem das Bild wiedergebenden Schabkunstblatte des 18. Jahrhunderts auch „der tote Roland“ genannt. Die Darstellung ist ebenso rätselhaft wie der Maler des Bildes, der jedenfalls nicht Velazquez ist. Justi (II, S. 101) möchte an „einen aus der neapolitanischen Schule“ denken.
- S. 170. Beruete (S. 61) erklärt „dieses Werk von armseliger Zeichnung, schwacher Ausführung und gewöhnlicher Anordnung“ für eine mäßige, durch die Figuren auf S. 74 angeregte Kopie des Mazo. Ich habe das Werk daraufhin aus der ersten Abteilung entfernt, behalte mir aber mein Urteil bis zu weiterer Prüfung vor.
- S. 172—174. Vgl. die Erläuterungen zu S. 22 u. 23.
- S. 173. Der Tritonenbrunnen, den das Bild wiedergibt, wurde laut Inschrift im Jahre 1657 im Parke des Schlosses von Aranjuez aufgestellt, und dieselbe Jahreszahl trägt auch das Bild. Der Brunnen ist später nach dem Jardin del Moro unter dem Schlosse von Madrid überführt worden.



Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

	Seite		Seite
um 1618/20 Das Frühstück (Petersburg, Eremitage)	1	schuh in der Rechten (Madrid, Prado-Museum)	16
um 1618/20 Musikanten (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	2	um 1626/28 Bildnis eines jungen Mannes (München, Alte Pinakothek) .	18
um 1618/20 Zwei junge Männer bei der Mahlzeit (London, Apsley House)	3	um 1629 Bildnis einer Dame (Madrid, Prado-Museum)	19
um 1618/20 Der Winzerbursche (London, M. Knoedler and Co.)	6	1629 Die Trinker, „Los Borrachos“ (Madrid, Prado-Museum) .	20, 21
um 1618/20 Der Wasserverkäufer von Sevilla (London, Apsley House)	7	um 1630 Selbstbildnis des Velazquez (Rom, Kapitol)	Titelbild
um 1618/20 Christus und die Jünger in Emmaus (Zürich, Don Manuel de Soto)	8	1630 Studien aus der Villa Medici in Rom (Madrid, Prado-Mus.)	22, 23
um 1618/20 Der heilige Petrus (Madrid, Don Aureliano de Beruete) .	9	1630 Jacob erhält den blutigen Rock Josephs (Madrid, Escorial)	24, 25
um 1618/20 Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Meßgewand (Sevilla, Erzbischöfl. Palast) .	10	1630 Die Schmiede des Vulkan (Madrid, Prado-Museum) .	26, 27
um 1618/20 Bildnis eines Mannes (Madrid, Prado-Museum)	12	1630 Bildnis der Infantin Maria, Königin von Ungarn, Brustbild (Madrid, Prado-Museum)	28
1619 Die Anbetung der Könige (Madrid, Prado-Museum)	11	um 1631 Bildnis Philipps IV., ganze Figur (London, Nationalgalerie)	29
um 1620 Die alte Köchin (Richmond, Sir Frederick Cook)	4	1631 Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos mit seinem Zwerge (Boston, Museum of Fine Arts)	32
um 1620 Christus im Hause der Martha (London, Nationalgalerie) .	5	1631 Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos (London, Wallace-Galerie)	33
um 1623 Brustbild Philipps IV., Königs von Spanien (Madrid, Prado-Museum)	14	1631/32 Bildnis des Don Diego del Corral (Madrid, Prado-Mus.)	30, 31
um 1623/24 Bildnis Philipps IV., ganze Figur, mit der Bittschrift (Madrid, Prado-Museum)	15	um 1631/35 Reiterbildnis des Herzogs von Olivares (Madrid, Prado-Mus.)	36
um 1623/24 Bildnis des Herzogs von Olivares, ganze Figur (London, George Lindsay Holford) . .	17	zw. 1631 u. 1640 Christus an der Säule (London, Nationalgalerie) .	53
um 1623/25 Bildnis eines Mannes, der sog. Geograph (Rouen, Museum)	13	1632 Bildnis Philipps IV., Kniestück (Wien, Hofmuseum)	34
um 1626 Bildnis des Infanten Don Carlos, ganze Figur, den Hand-		1632 Bildnis der Isabella v. Bourbon, ersten Gemahlin Philipps IV., Kniestück (Wien, Hofmus.) .	35

	Seite		Seite
um 1635	Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule (London, Grosvenor House)	1639	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos in Rüstung (London, Buckingham-Palast)
um 1635	Dasselbe (London, Wallace-Galerie)	um 1639	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos in Rüstung (Haag, Mauritshuis)
um 1635	Reiterbildnis Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	um 1640	Bildnis des Don Antonio Alonso Pimentel (?) (Madrid, Prado-Museum)
um 1635	Reiterbildnis Philipps III., Königs von Spanien (Madrid, Prado-Museum)	um 1640 43	Brustbild des Herzogs von Olivares (Petersburg, Eremitage)
um 1635	Reiterbildnis der Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III. (Madrid, Prado-Museum)	zw. 1640 50	Bildnis eines Mannes (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) .
um 1635	Bildnis Philipps IV. im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Mus.)	um 1640 50	Bildnis des Pabillos de Valladolid (Madrid, Prado-Mus.)
um 1635	Bildnis des Infanten Don Ferdinand von Oesterreich im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Museum)	um 1643 49	Bildnis des Zwerges Sebastian de Morra (Madrid, Prado-Mus.)
um 1635	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos als Jäger (Madrid, Prado-Museum)	1644	Bildnis Philipps IV., Kniestück (Dulwich, College Gallery) .
um 1635 36	Reiterbildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Madrid, Prado-Museum)	1644	Bildnis des Zwerges El primo (Madrid, Prado-Museum) . .
um 1635 40	Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“ (Madrid, Prado-Museum)	zw. 1644 47	Bildnis des Kardinals Pamphili (New York, Hispanic Society)
um 1635 40	Bildnis einer Dame (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	um 1645	Die Dame mit dem Fächer (London, Wallace-Galerie) .
um 1635 40	Bildnis eines Mannes (London, Apsley House)	um 1645	Bildnis des Kardinals Borja (Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut)
um 1635 40	Bildnis des Oberjägermeisters Juan Mateos (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	um 1645	Bildnis eines jungen Mädchens (Paris, Sammlung v. Rud. Kann)
1636	Bildnis des Bildhauers Martinez Montañes (Madrid, Prado-Museum)	1647	Ansicht von Saragossa (Madrid, Prado-Museum) . . 74—77
1638	Brustbild Francescos II. von Este, Herzogs von Modena (Modena, Galerie)	um 1647	Selbstbildnis des Velazquez (Valencia, Academia de Bellas Artes)
1638 od. 39	Christus am Kreuz (Madrid, Prado-Museum)	um 1647	Bildnis des Juan de Pareja (Castle Howard, Earl of Carlisle)
um 1638 39	Philipp IV. auf der Saujagd (London, Nationalgalerie) .	um 1647	Bildnis des Papstes Innozenz X. (Rom, Palazzo Doria) 80, 81
um 1638 40	Reiterbildnis der Isabella von Bourbon, ersten Gemahlin Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	um 1647	Dasselbe (Petersburg, Eremitage)
um 1639	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Wien, Hofmuseum) .	um 1647	Bildnis der Maria Anna von Oesterreich, zweiten Gemahlin Philipps IV. (?). Kniestück (Wien, Hofmuseum)
		um 1647	Dasselbe (?), Brustbild (Paris, Louvre)
		um 1651	Dasselbe (?), Kopfstück (Nordamerika, Privatbesitz)
		um 1651 55	Die Krönung der Maria (Madrid, Prado-Museum) . . . 86, 87

	Seite		Seite
um 1651/60 Bildnis des Hofnarren Don Juan de Austria (Madrid, Prado-Museum)	88	um 1655/60 Dasselbe (Wien, Hofmuseum)	111
um 1651/60 Bildnis des Zwerges Don Antonio el Ingles (Madrid, Prado-Museum)	89	um 1655/60 Dasselbe (London, Nationalgalerie)	112
um 1651/60 Menippus (Madrid, Prado-Museum)	90, 91	um 1655/60 Dasselbe (Turin, Pinakothek)	113
um 1651/60 Aesop (Madrid, Prado-Mus.)	92, 93	um 1655/60 Bildnis Philipps IV., ganze Figur, in Rüstung (Madrid, Prado-Museum)	114
um 1651/60 Bildnis des Idioten von Coria (Madrid, Prado-Museum)	94	1656 Las Meninas (Madrid, Prado-Museum)	101—105
1651/60 Bildnis des Kindes von Vallecás (Madrid, Prado-Museum)	95	um 1656 Bildnis der Infantin Margarete (Paris, Louvre)	100
um 1655 Venus mit dem Spiegel und Cupido (London, Nationalgalerie)	96	um 1656/57 Dasselbe (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut)	106
um 1655 Merkur und Argus (Madrid, Prado-Museum)	97	um 1656/57 Dasselbe (Wien, Hofmuseum)	107
um 1655 Bildnis der Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum)	99	um 1656/60 Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler (Madrid, Prado-Museum)	119
um 1655/58 Mars (Madrid, Prado-Museum)	98	um 1658/60 Bildnis der Maria Anna von Oesterreich, ganze Figur (Madrid, Prado-Museum)	115
um 1655/60 Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilanderas“ (Madrid, Prado-Museum)	108, 109	1659 Bildnis der Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum)	116
um 1655/60 Brustbild Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	110	um 1659/60 Bildnis des Infanten Philipp Prosper (Wien, Hofmuseum)	118
		um 1660 Bildnis der Infantin Margarete (Madrid, Prado-Museum)	117

Kopien, zweifelhafte und unechte Gemälde

	Seite		Seite
Bildnis Philipps IV., ganze Figur (Boston, Museum of Fine Arts)	123	Bildnis der Infantin Maria, Königin von Ungarn, ganze Figur (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	133
Dasselbe (London, George Lindsay Holford)	124	Bildnisse des Prinzen Baltasar Carlos, ganze Figur (Madrid, Prado-Mus.)	134, 135
Dasselbe (Petersburg, Eremitage)	125	Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola (Paris, F. Kleinberger)	136
Bildnis Philipps IV. im Jagdkostüm (Paris, Louvre)	126	Bildnis der Infantin Margarete, Brustbild (Glasgow, Corporation Art Gallery)	137
Reiterbildnis Philipps IV. (Florenz, Galerie Pitti)	127	Dasselbe, Kniestück (Wien, Hofmuseum)	137
Philipp IV. im Gebet Maria Anna von Oesterreich, zweite Gemahlin Philipps IV., im Gebet (Madrid, Prado-Museum)	128, 129	Bildnis des Velazquez (Richmond, Sir Frederick Cook)	138
Bildnis der Maria Anna von Oesterreich, ganze Figur (Schloß Schönbrunn bei Wien)	130	Dasselbe (Florenz Uffizien)	139
Dasselbe, Kniestück (Wien, Hofmuseum)	131	Bildnis des italienischen Feldhauptmanns del Borro (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	140
Dasselbe, Brustbild (Richmond, Sir Frederick Cook)	132	Bildnis des Luis de Góngora y Argote (Madrid, Prado-Museum)	141
Dasselbe, Brustbild (London, H. B. Brabazon)	136	Bildnis des Alonso Martinez de Espinar [?] (Madrid, Prado-Museum)	142

	Seite		Seite
Bildnis des Don Enrique Felipe de Guzman (London, Bridgewater-Galerie)	143	Bildnis einer Dame (London, Herzog von Devonshire)	158
Bildnis des Herzogs von Olivares, Brustbild (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	144	Bildnis einer jungen Dame (Paris, Louvre)	159
Dasselbe, ganze Figur (Petersburg, Eremitage)	145	Zwei Bildnisse eines kleinen Mädchens (Madrid, Prado-Museum)	160
Reiterbildnis des Herzogs von Olivares (Schleißheim, Kgl. Galerie)	146	Die Anbetung der Hirten (London, Nationalgalerie)	161
Bildnis des Papstes Innozenz X. (London, Apsley House)	147	Die Verlobung [das Familienfest] (London, Nationalgalerie)	162
Bildnis des Admirals Pulido-Pareja (London, Nationalgalerie)	148	Ein spanischer Bettler (Richmond, Sir Frederick Cook)	163
Bildnis des Dichters Quevedo (London, Apsley House)	149	Männlicher Kopf (Madrid, Prado-Museum)	164
Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	150	Der lachende Bursche (Wien, Hofmuseum)	165
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV., Calabças (London, George Donaldson)	151	Ein Kind mit einem Diener (London, G. Galting)	166
Männliches Bildnis (Madrid, Prado-Mus.)	152	Der Gemüsehändler (früher Brüssel, Sammlung Somzée)	167
Männliches Bildnis (London, Bridgewater-Galerie)	153	Der Küchenmeister (London, J. C. Robinson)	168
Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Galerie Harrach)	154	Ein toter Krieger (London, Nationalgalerie)	169
Knabekopf (Dulwich, College Gallery)	155	Die Unterhaltung (Paris, Louvre)	170
Bildnis eines Knaben (Rom, Palazzo Doria)	156	Die Promenade von Sevilla (London, William J. Farrer)	171
Bildnis eines jungen Mannes (London, A. W. Leatham)	156	Die „Calle de la Reina“ in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum)	172
Bildnis der Doña Antonia de Ipiñarieta y Galdos (Madrid, Prado-Museum)	157	Der Tritonenbrunnen in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum)	173
		Der Titusbogen in Rom (Madrid, Prado-Museum)	174



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

	Seite		Seite
Berlin		Frankfurt a. M.	
Kaiser Friedrich-Museum		Städelsches Kunstinstitut	
Musikanten	2	Kardinal Borja	68
Bildnis einer Dame	54	Die Infantin Margarete	106
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn	133	Glasgow	
Bildnis des italienischen Feldhauptmanns del Borro	140	Corporation Art Gallery	
		Die Infantin Margarete	137
Boston		Haag	
Museum of Fine Arts		Mauritshuis	
Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg	32	Prinz Baltasar Carlos	63
Philipp IV.	123	London	
Brüssel		Nationalgalerie	
Früher Sammlung Somzée		Christus im Hause der Martha	5
Der Gemüsehändler	167	Philipp IV., ganze Figur	29
Castle Howard		Christus an der Säule	53
Earl of Carlisle		Philipp IV. auf der Saujagd	60
Juan de Pareja	79	Venus mit dem Spiegel und Cupido	96
Dresden		Philipp IV., Brustbild	112
Kgl. Gemälde-Galerie		Bildnis des Admirals Pulido-Pareja	148
Der Oberjägermeister Juan Mateos	57	Die Anbetung der Hirten	161
Bildnis eines Mannes	64	Die Verlobung (das Familienfest)	162
Der Herzog von Olivares	144	Ein toter Krieger	169
Dulwich		H. B. Brabazon	
College Gallery		Maria Anna von Oesterreich	136
Philipp IV.	66	Bridgewater-Galerie	
Knabenkopf	155	Don Enrique Felipe de Guzman	143
Escorial		Männliches Bildnis	153
Jakob erhält den blutigen Rock		Buckingham-Palast	
Josephs	24, 25	Prinz Baltasar Carlos	62
Florenz		Herzog von Devonshire	
Galerie Pitti		Bildnis einer Dame	158
Reiterbildnis Philipps IV.	127	George Donaldson	
Uffizien		Bildnis des Calabaças	151
Bildnis des Velazquez	139	William J. Farrer	
		Die Promenade von Sevilla	171
		George Lindsay Holford	
		Der Herzog von Olivares	17
		Philipp IV.	124

	Seite
M. Knoedler and Co.	
Der Winzerbursche	6
A. W. Leatham	
Bildnis eines jungen Mannes	156
J. C. Robinson	
Der Küchenmeister	168
G. Salting	
Ein Kind mit einem Diener	166
Wallace-Galerie	
Prinz Baltasar Carlos	33
Prinz Baltasar Carlos in der Reit- schule	39
Die Dame mit dem Fächer	67
Herzog von Wellington (Aps- ley-House)	
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit	3
Der Wasserverkäufer von Sevilla . .	7
Bildnis eines Mannes	55
Papst Innozenz X.	147
Der Dichter Quevedo	149
Herzog von Westminster (Gros- venor House)	
Prinz Baltasar Carlos in der Reit- schule	38
Madrid	
Don Aureliano de Beruete	
Der heilige Petrus	9
Prado-Museum	
Die Anbetung der Könige	11
Bildnis eines Mannes	12
Philipp IV., Brustbild	14
Philipp IV., mit der Bittschrift . . .	15
Der Infant Don Carlos	16
Bildnis einer Dame	19
Die Trinker, „Los Borrachos“ . . .	20, 21
Studien aus der Villa Medici in Rom	22, 23
Die Schmiede des Vulkan	26, 27
Die Infantin Maria, Königin von Un- garn	28
Don Diego del Corral	30, 31
Reiterbildnis des Herzogs von Olivares	36
Reiterbildnis des Prinzen Baltasar Carlos	37
Reiterbildnis Philipps IV.	40
Reiterbildnis der Isabella von Bourbon	41
Reiterbildnis Philipps III.	42
Reiterbildnis der Margarete von Oester- reich	43

	Seite
Philipp IV. im Jagdkostüm	44
Der Infant Don Ferdinand von Oester- reich als Jäger	45
Prinz Baltasar Carlos als Jäger . . .	46
Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“	47—51
Christus am Kreuz	52
Der Bildhauer Martinez Montañes . .	56
Don Antonio Alonso Pimentel [?] . .	59
Bildnis des Pablillos de Valladolid .	71
Bildnis des Sebastian de Morra . . .	72
Bildnis des Zwerges El Primo . . .	73
Ansicht von Saragossa	74—77
Die Krönung der Maria	86, 87
Bildnis des Hofnarren Don Juan de Austria	88
Bildnis des Zwerges Don Antonio el Ingles	89
Menippus	90, 91
Aesop	92, 93
Der Idiot von Coria	94
Das Kind von Vallecas	95
Merkur und Argus	97
Mars	98
Las Meninas	101—105
Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilan- deras“	108, 109
Philipp IV., Brustbild	110
Philipp IV., ganze Figur	114
Maria Anna von Oesterreich	115
Die Infantin Margarete	117
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler	119
Philipp IV. im Gebet	128
Maria Anna von Oesterreich im Gebet	129
Prinz Baltasar Carlos	134, 135
Luis de Góngora y Argote	141
Alonso Martinez de Espinar [?] . . .	142
Bildnis des Pernia	150
Männliches Bildnis	152
Doña Antonia de Ipiñarrieta y Galdos	157
Zwei Bildnisse kleiner Mädchen . .	160
Männlicher Kopf	164
Die „Calle de la Reina“ in Aranjuez	172
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez . .	173
Der Titusbogen in Rom	174

Modena

Galerie

Francesco II. von Este, Herzog von Modena	58
--	----

	Seite
München	
Alte Pinakothek	
Bildnis eines jungen Mannes	18
New York	
Hispanic Society	
Kardinal Pamphili	69
Nordamerika	
Privatbesitz	
Maria Anna von Oesterreich [?] . . .	85
Paris	
Louvre	
Maria Anna von Oesterreich [?] . . .	84
Die Infantin Margarete	100
Philipp IV. im Jagdkostüm	126
Bildnis einer jungen Dame	159
Die Unterhaltung	170
Sammlung † Rud. Kann	
Bildnis eines jungen Mädchens . . .	70
F. Kleinberger	
Die Infantin Margarete und die Zwergin	
Maria Barbola	136
Petersburg	
Eremitage	
Das Frühstück	1
Der Herzog von Olivares, Brustbild	65
Papst Innozenz X.	82
Philipp IV.	125
Der Herzog von Olivares, ganze Figur	145
Richmond	
Sir Frederick Cook	
Die alte Köchin	4
Maria Anna von Oesterreich	132
Bildnis des Velazquez	138
Ein spanischer Bettler	163
Rom	
Galerie des Kapitols	
Selbstbildnis des Künstlers . . .	Titelbild

	Seite
Palazzo Doria	
Papst Innozenz X.	80, 81
Bildnis eines Knaben	156
Rouen	
Museum	
Bildnis eines Mannes	13
Schleißheim	
Kgl. Galerie	
Der Herzog von Olivares	146
Schloß Schönbrunn bei Wien	
Maria Anna von Oesterreich	130
Sevilla	
Erzbischöflicher Palast	
Die Madonna reicht dem heiligen	
Ildefonso das Meßgewand	10
Turin	
Kgl. Pinakothek	
Philipp IV.	113
Valencia	
Academia de Bellas Artes	
Selbstbildnis des Künstlers	78
Wien	
Galerie Harrach	
Bildnis eines jungen Mannes	154
Hofmuseum	
Philipp IV., Kniestück	34
Isabella von Bourbon	35
Prinz Baltasar Carlos	61
Maria Anna von Oesterreich [?] . . .	83
Die Infantin Margarete	99, 107, 116, 137
Philipp IV., Brustbild	111
Der Infant Philipp Prosper	118
Maria Anna von Oesterreich	131
Der lachende Bursche	165
Zürich	
Don Manuel de Soto	
Christus und die Jünger von Emmaus	8



Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Bildnisse: 1. Der königlichen Familie, 2. Sonstige Bildnisse, 3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen — II. Religiöses — III. Historien — IV. Mythologisches — V. Volksstücke — VI. Landschaften und Jagdbilder

	Seite		Seite
I. Bildnisse			
1. Der königlichen Familie			
Baltasar Carlos und sein Zwerg, 1631 (Boston, Museum of Fine Arts)	32	Die Infantin Margarete, um 1655 (Wien, Hofmuseum)	99
Baltasar Carlos als Kind, 1631 (London, Wallace-Galerie)	33	Die Infantin Margarete, um 1656 (Paris, Louvre)	100
Baltasar Carlos als Reiter, um 1635/36 (Madrid, Prado-Museum)	37	Die Infantin Margarete um 1656/57 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut)	106
Baltasar Carlos in der Reitschule, um 1635 (London, Grosvenor House)	38	Die Infantin Margarete, um 1656 57 (Wien, Hofmuseum)	107
Baltasar Carlos in der Reitschule, um 1635 (London, Wallace-Galerie)	39	Die Infantin Margarete, 1659 (Wien, Hofmuseum)	116
Baltasar Carlos als Jäger, um 1635 (Madrid, Prado-Museum)	46	Die Infantin Margarete, um 1660 (Madrid, Prado-Museum)	117
Baltasar Carlos mit Schärpe, um 1639 (Wien, Hofmuseum)	61	Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola (Paris, F. Kleinberger)	136
Baltasar Carlos in Rüstung, 1639 (London, Buckingham-Palast)	62	Die Infantin Margarete (Glasgow, Corporation Art Gallery)	137
Baltasar Carlos in Rüstung, um 1639 (Haag, Mauritshuis)	63	Die Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum)	137
Baltasar Carlos in Hoftracht (Madrid, Prado-Museum)	134	Las Meninas, 1656 (Madrid, Prado-Museum)	101—105
Baltasar Carlos in Hoftracht (Madrid, Prado-Museum)	135	Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, Brustbild, 1630 (Madrid, Prado-Museum)	28
Der Infant Don Carlos, um 1626 (Madrid, Prado-Museum)	16	Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, ganze Figur (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	133
Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich, um 1635 (Madrid, Prado-Museum)	45	Maria Anna von Oesterreich[?], um 1651 (Wien, Hofmuseum)	83
Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV., Kniestück, 1632 (Wien, Hofmuseum)	35	Maria Anna von Oesterreich[?], um 1651 (Paris, Louvre)	84
Isabella von Bourbon, als Reiterin, um 1638/40 (Madrid, Prado-Museum)	41	Maria Anna von Oesterreich[?] (Nordamerika, Privatbesitz)	85
Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III., um 1635 (Madrid, Prado-Museum)	43	Maria Anna von Oesterreich, um 1658,60 (Madrid, Prado-Museum)	115
		Maria Anna von Oesterreich im Gebet (Madrid, Prado-Museum)	129
		Maria Anna von Oesterreich (Schloß Schönbrunn bei Wien)	130

	Seite
Maria Anna von Oesterreich (Wien, Hofmuseum)	131
Maria Anna von Oesterreich (Richmond, Sir Frederick Cook)	132
Maria Anna von Oesterreich (London, H. B. Brabazon)	136
Philipp IV., König von Spanien, Brustbild, um 1623 (Madrid, Prado-Museum)	14
Philipp IV., mit der Bittschrift, um 1623/24 (Madrid, Prado-Museum)	15
Philipp IV. in Hoftracht, um 1631 (London, Nationalgalerie)	29
Philipp IV., Kniestück, 1632 (Wien, Hofmuseum)	34
Philipp IV., Reiterbildnis, um 1635 (Madrid, Prado-Museum)	40
Philipp III., König von Spanien, um 1635 (Madrid, Prado-Museum)	42
Philipp IV., im Jagdkostüm, um 1635 (Madrid, Prado-Museum)	44
Philipp IV., Kniestück, 1644 (Dulwich, College Gallery)	66
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum)	110
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Wien, Hofmuseum)	111
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (London, Nationalgalerie)	112
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Turin, Kgl. Pinakothek)	113
Philipp IV., ganze Figur, um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum)	114
Philipp IV., ganze Figur (Boston, Museum of Fine Arts)	123
Philipp IV., ganze Figur (London, George Lindsay Holford)	124
Philipp IV., ganze Figur (Petersburg, Eremitage)	125
Philipp IV. im Jagdkostüm (Paris, Louvre)	126
Philipp IV., Reiterbildnis (Florenz, Galerie Pitti)	127
Philipp IV. im Gebet (Madrid, Prado-Mus.)	128
Der Infant Philipp Prosper, um 1659/60 (Wien, Hofmuseum)	118

2. Sonstige Bildnisse

Kardinal Borja, um 1645 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut)	68
Feldhauptmann del Borro (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	140
Don Diego del Corral, 1631/32 (Madrid, Prado-Museum)	30, 31

	Seite
Alonso Martinez de Espinar [?] (Madrid, Prado-Museum)	142
Francesco II. von Este, Herzog von Modena, 1638 (Modena, Galerie)	58
Luis de Góngora y Argote, um 1622/23 (Madrid, Prado-Museum)	141
Don Enrique Felipe de Guzman (London, Bridgewater-Galerie)	143
Papst Innozenz X., 1650 (Rom, Palazzo Doria)	80, 81
Papst Innozenz X., 1650 (Petersburg, Eremitage)	82
Papst Innozenz X. (London, Herzog von Wellington)	147
Der Oberjägermeister Juan Mateos, um 1635/40 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	57
Der Bildhauer Martinez Montañes, 1636 (Madrid, Prado-Museum)	56
Der Herzog von Olivares, in Hoftracht, um 1623/24 (London, George Lindsay Holford)	17
Der Herzog von Olivares, Reiterbildnis, um 1631/35 (Madrid, Prado-Museum)	36
Der Herzog von Olivares, Brustbild, um 1640/43 (Petersburg, Eremitage)	65
Der Herzog von Olivares, Brustbild (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	144
Der Herzog von Olivares, ganze Figur (Petersburg, Eremitage)	145
Der Herzog von Olivares, Reiterbildnis (Schleißheim, Kgl. Galerie)	146
Kardinal Pamphili, zwischen 1644/47 (New York, Hispanic Society)	69
Juan de Pareja, 1650 (Castle Howard, Earl of Carlisle)	79
Don Antonio Alonso Pimentel [?], um 1640 (Madrid, Prado-Museum)	59
Der Admiral Pulido-Pareja (London, Nationalgalerie)	148
Der Dichter Quevedo (London, Herzog von Wellington)	149
Selbstbildnis des Künstlers, um 1630 (Rom, Pinakothek des Kapitols)	Titelbild
Selbstbildnis des Künstlers, um 1650 (Valencia, Academia de Bellas Artes)	78
Bildnis des Künstlers (Richmond, Sir Frederick Cook)	138
Bildnis des Künstlers (Florenz, Uffizien)	139
Bildnis eines Mannes, um 1618/20 (Madrid, Prado-Museum)	12
Bildnis eines Mannes, der sog. Geograph, um 1623/25 (Rouen, Museum)	13

	Seite
Bildnis eines jungen Mannes, um 1626/28 (München, Alte Pinakothek)	18
Bildnis eines Mannes, um 1635/40 (London, Herzog von Wellington)	55
Bildnis eines älteren Mannes, zwischen 1640/50 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	64
Bildnis eines jungen Mannes (Madrid, Prado-Museum)	152
Bildnis eines Mannes (London, Bridgewater-Galerie).	153
Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Galerie Harrach)	154
Bildnis eines jungen Mannes (London, W. A. Leatham)	156
Männlicher Kopf (Madrid, Prado-Museum)	164
Der lachende Bursche (Wien, Hofmuseum)	165
Ein toter Krieger (London, Nationalgalerie)	169
Doña Antonia de Ipiñarrieta y Galdos (Madrid, Prado-Museum)	157
Bildnis einer Dame (der Gattin des Künstlers?), um 1629 (Madrid, Prado-Museum)	19
Bildnis einer Dame (der Gattin des Künstlers?), um 1635/40 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	54
Die Dame mit dem Fächer, um 1645 (London, Wallace-Galerie)	67
Bildnis eines jungen Mädchens, um 1645 (Paris, Sammlung † Rud. Kann)	70
Bildnis einer Dame (London, Herzog von Devonshire)	158
Bildnis einer Dame (Paris, Louvre)	159
Zwei Bildnisse kleiner Mädchen (Madrid, Prado-Museum)	160
Knabenhkopf (Dulwich, College Gallery)	155
Bildnis eines Knaben (Rom, Palazzo Doria)	156
Ein Kind mit einem Diener (London, G. Salting)	166
3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen	
Pablillos de Valladolid, um 1640/50 (Madrid, Prado-Museum)	71
Sebastian de Morra, um 1643/49 (Madrid, Prado-Museum)	72
El primo, 1644 (Madrid, Prado-Museum)	73
Don Juan de Austria, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum)	88
Don Antonio el Ingles, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum)	89
Menippus, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum)	90, 91
Aesop, um 1651/60 (Madrid, Prado-Mus.)	92, 93

	Seite
Der Idiot von Coria, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum)	94
Das Kind von Vallecas, 1651/60 (Madrid, Prado-Museum)	95
Pernia (Madrid, Prado-Museum)	150
Calabaças (London, George Donaldson)	151

II. Religiöses

Die Anbetung der Könige, 1619 (Madrid, Prado-Museum)	11
Die Anbetung der Hirten (London, Nationalgalerie)	161
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler, um 1656/60 (Madrid, Prado-Museum)	119
Christus im Hause der Martha, um 1620 (London, Nationalgalerie)	5
Christus an der Säule, zwischen 1631/40 (London, Nationalgalerie)	53
Christus am Kreuz, 1638 od. 1639 (Madrid, Prado-Museum)	52
Christus und die Jünger in Emmaus, um 1618/20 (Zürich, Don Manuel de Soto)	8
Jakob erhält den blutigen Rock Josephs, 1630 (Escorial)	24, 25
Die Krönung der Maria, um 1651/55 (Madrid, Prado-Museum)	86, 87
Die Madonna reicht dem heiligen Ildelfonso das Meßgewand, um 1618/20 (Sevilla, Erzbischöflicher Palast)	10
Der heilige Petrus, um 1618/20 (Madrid, Don Aureliano de Beruete)	9

III. Historien

Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“, um 1635/40 (Madrid, Prado-Museum)	47—51
--	-------

IV. Mythologisches

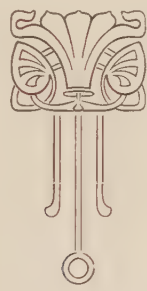
Mars, um 1655/58 (Madrid, Prado-Mus.)	98
Merkur und Argus, um 1655 (Madrid, Prado-Museum)	97
Die Schmiede des Vulkan, 1630 (Madrid, Prado-Museum)	26, 27
Venus mit dem Spiegel und Cupido (London, Nationalgalerie)	96

V. Volksstücke

Ein spanischer Bettler (Richmond, Sir Frederick Cook)	163
Das Frühstück (Petersburg, Eremitage)	1
Der Gemüsehändler (früher Brüssel, Sammlung Somzée)	167

	Seite
Die alte Köchin, um 1620 (Richmond, Sir Frederick Cook)	4
Der Küchenmeister (London, J. C. Robinson)	168
Musikanten (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	2
Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilanderas“, um 1655 60 (Madrid, Prado-Museum)	108, 109
Die Trinker, „Los Borrachos“, 1629 (Madrid, Prado-Museum)	20, 21
Die Verlobung (das Familienfest) (London, Nationalgalerie)	162
Der Wasserverkäufer von Sevilla, um 1618 20 (London, Herzog von Wellington)	7
Der Winzerbursche (London, M. Knoedler and Co.)	6
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit, um	

	Seite
1618, 20 (London, Herzog von Wellington)	3
VI. Landschaften und Jagdbilder	
Studien aus der Villa Medici in Rom, 1630 (Madrid, Prado-Museum)	22, 23
Philipp IV. auf der Saujagd, um 1638/39 (London, Nationalgalerie)	60
Ansicht von Saragossa, 1647 (Madrid, Prado-Museum)	74—77
Die Unterhaltung (Paris, Louvre)	170
Die Promenade von Sevilla (London, William J. Farrer)	171
Die „Calle de la Reina“ in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum)	172
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum)	173
Der Titusbogen in Rom (Madrid, Prado-Museum)	174





3 1831 09313709

Printed
in USA

Printed
in USA

